أدب ونقد

مجلة الثقافة
الوطنية
الديمقراطية

سبتمبر
٢٠٠٧
العدد ٢٦٥



مسرحية «المواطن سين»/ سيف وانلى: صائد اللون

المرأة العاملة عند نجيب محفوظ / صلاح جاهين سينمائيا

حياة مؤجلة / يونيو ٦٧: شهادة على مرحلة

عبدالغفار مكاوى: العاشق / مصر أصل الحضارة

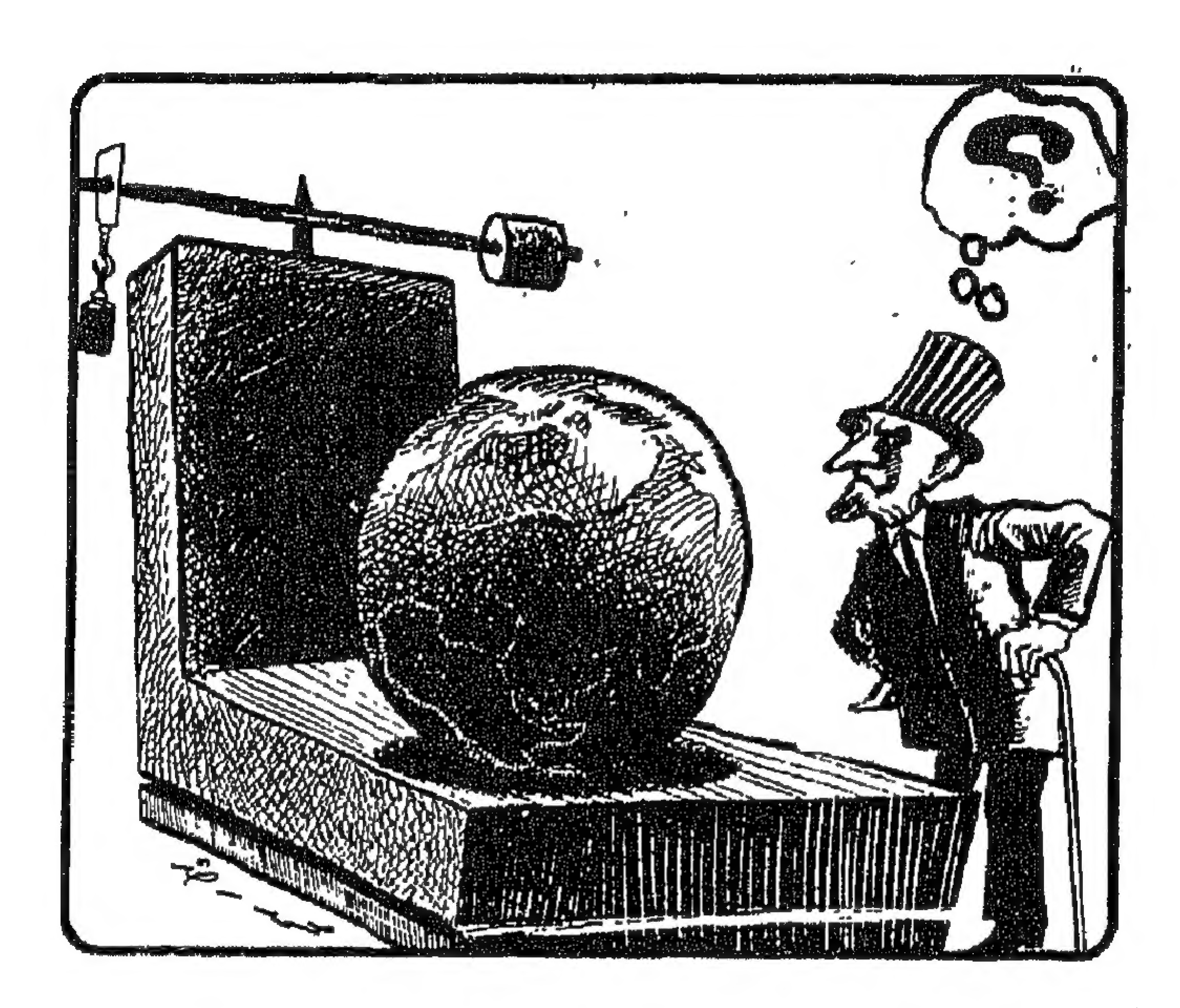
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام١٩٨٤ /السنة الثالثة والعشرون

العدد ٢٦٥ سبتمبر ٢٠٠٧



أدب ونقد

مستشار التحرير: **فريدة النقاش**

المشرف الفني: **أحمد السجيني**
إخراج فني: **عزة عز الدين**
مراجعة لغوية: **أبو السعود على**

لوحة الغلاف الأمامي للفنان: **إسلام خليفة**
الرسوم الداخلية :كاريكاتير للفنان: **محمد رضا**

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

مفتتح

قراءة «شرفة ليلى مراد»

د. صلاح السروى

يتميز الشعر، بصفة خاصة، والإبداع ، بصفة عامة، باختلافه النسبى عن أى خطاب لغوى آخر، من زاوية دور ووظيفة اللغة فى كل منها. فاللغة فى الشعر ليست مهمتها الإبانة والإفصاح، وليس من الضرورى أن تكون محكمة الدلالة كما فى الخطاب السياسى أو القانونى مثلا، كما أنه ليس من الضرورى أن تكون منطقية ومنضبطة كما في الخطاب العلمى.. إلي غير ذلك، بل ن اللغة هنا (في الشعر) تميل إلي ما يعرف في النقد الحديث بـ «الانحراف» Vareatio ويقصد به تجاوز حدود الدلالة المعجمية، والتى تم التواضع عليها من قبل المتحدثين بها، تجاوز ذلك إلى فضاء دلالى واسع قادر على إبراز المكنون والكامن والخفى من حقائق وقيم ومفاهيم ورؤى للعالم. فحين قيد امرؤ القيس الأوابد فى معلقته المشهورة لم يكن قد قيدها على وجه الحقيقة والواقع، بل إن سرعة حصانه تكاد من فرطها أن تبرز أن حيوانات الصيد، التى يسعى وراءها، مقيدة وغير متحركة. فالحديث إذن يدور هنا عن سرعة الحصان الخارقة وليس عن عجز الحيوانات عن الحركة . كذلك الأمر عند ابى تمام عندما يقول : «ماتت الآمال بعد محمد».. إلخ. فهل ماتت الآمال فعلا؟ أم أن الجزع الناتج عن شدة الاحساس بالفقد قد أفضى إلى ما يشبه اليأس.

ومن هنا فإننا نفهم حديث العقاد عن الشيطان فى قصيدته المعروفة «ترجمة شيطان» على أنه ليس نوعا من التمرد والكفر بل إنه نوع من التأمل الرومانسى فى الوضع الإنسانى المأزوم والمحاصر بالضرورات التى تبدو قدرية أينما حل. وهكذا على طول تاريخ الشعر حتى وقتنا الراهن.

بل إن الشعر الحديث - خاصة - يقوم أكثر على مفهوم «الرؤيا» ومحاولة تلمس ما دون السطح الظاهر من معان ودلالات. إن مهمته الأساسية هى العثور على «لؤلؤة المستحيل» من معان جوهرية وحاكمة للوجود الإنسانى وإبرازها من مكامنها إن مهمته هى أن «يلمس قلب الأشياء» لا ظواهرها. ولأن هذا الهدف ليس ميسورا إذا استخدم الشاعر اللغة العادية، فإنه يعمد إلى استخدام المجاز والرمز والصورة الشعرية - المبنية على التخييل وإعادة بناء العلاقات بين العناصر.

من هنا يصبح المعنى الشعرى مراوغا ومفتوحا على تأويلات متعددة تعيد إنتاج نفسها مع كل قراءة ولدى كل قارئ.

إن القارئ هنا هو من يمنح الشعر دلالته ومعناه، فهو الذى يملأ فراغاته النصية، وهو الذى يقوم بالتأويل، ومعتمدا على المطعيات الإشارية التى تختزنها القصيدة - من ناحية - وعلى مخزونه المعرفى وخبرته الجمالية - من ناحية أخرى.

وعلى هذا تصبح القراءة الشعرية عبارة عن عملية إنتاج مشترك بين الشاعر والقارئ على قدم المساواة.

ومن هنا يمكن قراءة قصيدة حلمى سالم «شرفة ليلى مراد». وسوف أحاول أن أقدم مشروع قراءة لهذه القصيدة، فهى ليست قراءة نهائية، وليس لأحد أن يدعى تقديم قراءة نهائية، لأن ذات الشخص، لو عاود القراءة مرة أخرى، يمكنه أن يستخرج دلالات جديدة لم تكن فى وعيه من قبل. ما بالك بآخرين!!

وسوف أبدأ من العنوان الذى يحتوى على عنصرين: الأول هو «الشرفة» والثانى هو «ليلى مراد» فإلى أى حقل دلالى ينتمى كلاهما؟ إن الشرفة هنا هى مكان الرؤية والمشاهدة وهى أيضاً مكان المناجاة والحلم حسب المخزون المعاش للأمة، ومن ثم فهى تنفتح على معنى «الرؤيا» وهى غير «الرؤية» من حيث أن الأولى تحتوى على دلالات الوصول إلى العروق الخفية الممثلة «لقلب الأشياء».

أما العنصر الثانى «ليلى مراد»: فإنه يستدعى حالة من النوستالجيا (الحنين) إلى زمن البراءة الأول، ذلك الزمان الرومانتيكى - الأبيض والأسود» الذى كانت المشاعر فيه أكثر طزاجة وحقيقية وأقل زيفا واختلاطا. فإذا زاوجنا بين العنصرين، أصبحت «شرفة ليلى مراد» بنية شكلية تعبر عن محاولة إعادة النظر فى الأشياء وصولا إلى جواهرها ومعانيها الطازجة والحقيقية غير المتلونة والمرئية.

هذا العنوان ذاته جاء فى الديوان مترجماً إلى «الأحرار» و«الطائر» فى مقطعى القصيدة، على

التوالي. وهما معا، لا يختلفان - دلاليا- عن العنوان الأول، من زاوية التخلص من التلوينات والاختلاطات، وصولا إلى الرؤية الحرة ذات الطابع البانورامي التي يمثلها الطائر.

فما هذه الرؤية؟ إنها رؤية تأملية تعيد قراءة مشهد الوجود الإنساني، في علاقته بالمطلق واللدن، في علاقته بالرب - القدر والمصير ، الذي يؤرق الجميع، وفي حين أن الكثيرين يستسهلون إلقاء التبعة على هذا المطلق إذا حدث شر او بلاء فإن القصيدة المرتكزة على تقنيات جمالية نثرية، تجعل من الكوني يوميا واعتياديا - تجيب بالنفي على طريقتها : «الرب ليس شرطيا/ حتى يمسك الجناة من قفاهم». إن فعل النفي هنا ليس مجرد فعل تنزيهي يستعلي بذات الرب عن أن يكون حاكما إجرائيا كالشرطي، بل ايضا فعل تقديمي يوصل إلى ما بعده من انه فاعل الخير المطلق، فهو ما نح العطاء الوفير على هيئة انعم ملموسة تماما كالقروي الذي يزغط - يسمن البط، وهو مانح البركة التي تجعل اللبن وافراً.

حيث يتجسد المعنى من خلال التقابل بين «الشرطي» والفلاح - «القروي» فالأول سوط العقاب أما الثاني فيد العطاء والخير. فإذا نفينا الأولى تثبت الثانية، وتحولت الدلالة إلى معان جديدة للربوبية. ولكن ماذا عن المجرمين الشريرين الذي يهددون عنصر الخير؟ هنا يأتي التحول الاستدراكي في القصيدة، فسوف يبقون احرارا لأنهم بمثابة البلاء - الامتحان الذي يقيس مدى جدارتنا للدفاع عن وجودنا وحضاراتنا. إنهم ذلك الامتحان الذي قدرته الأقدار علينا (الم يخلق الله الشيطان الذي اقسم أن «لأغوينهم أجمعين») ومن ثم تأتي «سورة البقرة» وهي ليست «سورة البقرة» التي جاءت في القرآن الكريم، وإنما هي ترجيع على صيغة : «ضرع البقرة» التي جاءت في القصيدة ، فالشر قديم وأزلي، حتى ربما قبل الخير ذاته.

وهكذا يتم الأمر في المقطع الثاني فالرب «ليس عسكري مرور» حتى يعاقب السيارات الغنية المخالفة (المرسيدس) ولكنه طائر معلق في أعناقنا في تناص مع الآية الكريمة: «وكل إنسان الزمناه طائره في عنقه». هذا التفاعل النصي مع القرآن الكريم، يحيل إلى رؤية تقوم على استحضار النص المقدس بغية إعادة النظر والتأويل، لا من زاوية (تفسير) دينية - تقدسية، بل من زاوية (بناء) مجازية - شعرية، فهو أعمالنا التي تصبح كالقدر المعلق في رقابنا - اعمالنا هي أقدارنا وهي خيرنا وشرنا، هي امتحاننا الذي قدر علينا قبل وجودنا وهي خالقة مصائرنا.

هكذا تقدم القصيدة رؤيتها للوجود مراوحة بين الوجود الكوني والوجود المعاش، اليومي وهذه المراوحة هي التي تمنح القصيدة رواءها الشعري، فتخرج بها عن أن تكون محاججة فكرية، وصولا إلى كونها بناء رؤيويا - تخيليا.

فأين الإساءة إلى الذات الإلهية هنا؟؟

ذاكرة الكتابة

مصر أصل الحضارة
تأليف الرائد المصرى الكبير سلامة موسى

توفيق حنا

فى عام ١٩٣٥ من القرن الماضى.. ومنذ اثنين وسبعين سنة قدم سلامة موسى كتابه «مصر أصل الحضارة». صدر هذا الكتاب ومصر تكافح كفاحا مريرا وشاقا وعنيدا ضد الاحتلال الانجليزى.. وضد الاقطاع وكل الوان «الاستبداد والظلم والقهر والاستغلال» وكأن سلامة موسى أراد بكتابه - أو رسالته - أن يدفع الشعب المصرى بكل فئاته وطبقاته وبكل عناصره وبكل ألوانه السياسية والاجتماعية.. كان يريد ان يدفع كل مصرى وكل مصرية إلى الثورة وإلى تحرير مصر من كل قيودها ومن كل مظاهر تخلفها حتى تستعيد مصر مجدها القديم وتستأنف دورها فى صناعة حضارة الإنسان.

يقول سلامة موسى:

«لقد احتل الانجليز بلادنا، والتاريخ يثبت أننا احتللنا بلادهم قبل ٢٥٠٠ سنة، وإن اسماءنا المصرية لا تزال حية فى مدنهم وانهارهم وخلجانهم، بل إن لعبة الكرة التى يتوهم العالم أنهم اختصوا بها، إنما هم قد اخذوها عن مصر، بل لايزال الجنيه الانجليزى يحمل نقش التنين رمزاً مصريا قديما».

كان سلامة موسى يهدف إلى إعادة الثقة إلى كل أفراد هذا الشعب المصرى العظيم..

صانع الحضارة.. وإلى الاسهام - من جديد - فى بناء حضارة الإنسان.. هنا والآن..

ويحدثنا سلامة موسى عن اهمية وخطورة دراسة التاريخ.. تاريخنا المصرى المديد والعملاق..

«إذا كان واجبا على كل إنسان أن يدرس تاريخ بلاده فإنه يجب على المصرى أن يدرس تاريخ مصر، لا لأنه تاريخ مصر فقط، بل لأنه تاريخ الدنيا كلها، تاريخ هذه الحضارة القديمة التى اخرجت الإنسان من العصر الحجرى وجمع الطعام والرحلة فى الغابات والبرارى إلى عصر الزراعة واستنتاج الطعام والإقامة فى البيوت وإنشاء الأسرة والحكومة.

ونحن حين ندرس تاريخ مصر القديمة نعرف كيف نشأ الطب، وما العلاقة بين تحنيط الجثة وتوبلة الطعام ولماذا اجمعت الأمم على الإكبار من شأن الذهب وكيف رفعت الراية للحرب وما الذي بعث علي التجارة بين الأمم ولماذا تسمي الكيمياء الآن باسم مصر القديمة ولماذا اخذت أوربا التقويم المصري بل ولماذا تقدس البقرة في الهند حتي الآن.

كل هذا نستطيع أن ندرسه عندما ندرس تاريخ مصر لأنها الحضارة الأولى التى اخترعها جدودنا وانتشرت فى العالم كله ولها آثار فى الصين والهند وفى افريقيا وفى ايطاليا وانجلترا وفى جزيرة العرب وفى امريكا أيضاً..، ثم يطالبنا سلامه موسى جميعا وبخاصة العلماء.. والمؤرخين.. والمسئولين:

«ولدرس هذا التاريخ يجب أن تؤلف عندنا اللجان فى كل مدينة، كما يجب أن نصنع الأفلام التاريخية تحت إشراف العلماء المصريين لعرض الحياة المصرية القديمة، ثم يضيف:

«كما يجب أن تؤلف الكتب باللغة العربية فى تراجم قدماء المصريين، فقد استطاع آرثر فيجال ان يضع كتابا من ٣٠٠ صفحة عن اخناتون وعن النيل.. النهر الخالد.. يحدثنا سلامة موسى عن دور النيل فى صناعة الحضارة:

«علم النيل بفيضانه السنوى المصريين اصول الزراعة. تعلم المصريون أن الماء ضرورى للنبات، وأنه يمكن الاستكثار من الزراعة الأولى بالجذور أو البذور وإنه خير لهم أن يزرعوا وينتجوا الطعام بالزراعة من أن يجمعوه من الغابات والنباتات البرية، وعن نتائج وآثار هذه الثورة الزراعية الأولى يقول سلامة موسى:

من صورة شيخ يرجع إليه فى المنازعات، ثم بتوالى الزمن ، وتوافر التجارب ظهر المهندسون الذين ادركوا كيف يمكن تدبير الماء بالحياض، وكيف ينظم التقويم على نظام فلكى يتفق ومواعيد الزراعة..

ولعل المهندس الأول أو الفلكى الأول هو اول الفراعنة.. ولكن هذا الفرعون الأول الذى هدى البلاد إلى خيرات الزراعة وانشأ لها الحياض ونظم التقويم قضى عليه بالموت فاحتفظ جدودنا بجسمه وهم فى سذاجتهم يحسبون ان الاحتفاظ بالجسم يؤدى إلى الاحتفاظ بالحياة.. فعرفوا الدفن والتحنيط، ثم كانوا يستشيرونه بعد موته، كما كانوا يفعلون فى حياته، فنشأت الأديان الأولى وعرف المعبد..

وكان النعش أول ما صنعه النجارون، وكان القبر أول ما بناه البناءون فى العالم.

ومن التحنيط نشأت وقويت فنون النحت، أى نحت التماثيل والأصنام وإقامة القبور التى صارت بعد ذلك معابد، كما ان التحنيط، ايضاً، كان الأصل فى الكيمياء والطب والتشريح، كما استحال التمثال الذى يصنع لقبر الملك إلى صنم، كذلك استحال القبر إلى معبد.. ومن إنشاء المعابد بالحجر قامت العمارة وصارت القصور تبنى للأحياء.. زراعة وديانة وملك وعبادة وهندسة وتقويم وبناء للمنزل واستئناس للماشية.. فماذا يبقى بعد ذلك لتكوين المدينة الأولى....»

ثم يحدثنا سلامة موسى عن دور الذهب فى انتشار الحضارة المصرية:

«مصر هى التى اخترعت المدينة الأولى، وكان العامل الوحيد فى تفشى هذه المدينة المصرية القديمة هو العقيدة السحرية أو الدينية التى جعلت جدودنا يبحثون عن الذهب والجواهر، ثم جعلتهم يطوفون الأقطار النائية لكى يحصلوا على الطيوب التى يحتاج إليها التحنيط، وعلى الأخشاب المقدسة.

إن الذهب يبهر العين بجماله، فكيف إذا اضيف إلى هذا الجمال خاصية اخرى هى انه يطيل العمر ويمنع الموت. هذه هى العقيدة الأولى التى آمن بها المصريون القدماء عن الذهب، وهذا هو السبب فى وضعه فى توابيت الملوك. وعلينا ان نذكر ان الملك فى تابوته ليس ميتا وإنما هو فى حالة اخرى من الحياة يحتاج فيها إلى الذهب لكى تطول.

كان الذهب يجمع من الأقطار البعيدة ويحمل إلى خزانة فرعون، وهى فى ذلك الوقت خزانة الدولة، ومن هنا صار الذهب نقدا للتعامل..

وكان الذهب وسيلة لنقل الحضارة من مصر إلى آسيا وإلى افريقيا وإلى اوروبا، وإلى

أمريكا».

ثم يقول سلامة موسى عن دور الإنسان المصرى فى نشر الحضارة..

«.. والرجل الذى علم السومريين الزراعة واعطاهم الاسم المصرى للقمح هو رجل خرج للبحث عن الذهب والعقاقير والجواهر التى تطيل الحياة، ونقل إلى العراق مبادئ الزراعة.

تقديس الذهب - إذن - عقيدة مصرية قديمة، فهم كانوا ابناء الشمس، أى رع، وكان يجرى فى عروقهم سائل الذهب الذى ورثوه عن «رع».

أقام المصريون حيث وجدوا الذهب، وزرعوا وعلموا من حولهم التقويم الشمسى وتحنيط الموتى وبناء الهرم..

وبذلك نقلوا الإنسان من العصر الحجرى إلى الزراعة.. وإلى الحضارة..

ثم ينتقل سلامة موسى إلى الحديث عن علاقة اليونان وتأثر الحضارة الأغريقية بالحضارة المصرية:

«الهمت مصر العالم صناعة النحت، والهمت الأغريق هذه الصناعة الفريدة التى تفوقوا فيها، وتوخوا منها الجمال، بينما كان المصرى يتوخى الحقيقة والعظمة الألهية والهدوء الروحى. وقد ثبت أن الفن الهندى يرجع إلى إيحاء الأغريق الذين زرعوا بذرته فى حملة الإسكندر المقدونى على الهند.. وانتشرت هذه الصناعة من الهند إلى انحاء آسيا، وانتقلت بعد ذلك إلى بقية انحاء العالم وما حدث فى النحت حدث أيضا فى البناء..

فالمصريون هم الذين اخترعوا العمود ونقله الأغريق عنهم. ثم يسجل سلامة موسى هذه الحقيقة التاريخية المتعلقة بالأدب والإبداع: «.. كما ترجع جميع الأساطير التى ذكرها هوميروس فى ملحمته «الإلياذة» - كما يذكر عبد القادر حمزة فى مقالاته - إلى قصص مصرية نقلها الأغريق عن مصر.

ودخل الأسفنكس (أبو الهول) - اقدم الآثار المصرية وهو اسد له وجه إنسان فى ثقافة الأغريق، بوجه امرأة وجسم حيوان، ومن هذا الأسفنكس (أبو الهول) ظهرت صور الملائكة وتماثيلها فى العصر المسيحى بوجه إنسان وجناحى طائر - كما يذكر سلامة موسى».

ثم ينتهى المؤلف إلى القول:

«ومع قصص مصر وفنونها نقل الأغريق ايضا أشياء أخرى فى الدين والأسرة والزواج والزراعة والحكومة».

•••

وعن الجوانب الروحية للحضارة المصرية يحدثنا المؤلف عن القيم والمبادئ التى قامت عليها الأخلاق والحكمة المصرية:

فى كتاب برستد «فجر الضمير» نقرأ أن المصريين هم الذين علموا العالم مبادئ الأخلاق واشعروه بأن له ضميرا يحاسب به نفسه قبل أن يحاسب غيره.

ففى حكم «امينوموب» التى تعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد نرى ان أدراك المصريين للضمير وللشخصية قد بلغ القمة. هذه الحكم التى ترجمت إلى العبرية كانت ينبوعا عظيم الخطر لكتاب «الأمثال» الذى يعزى إلى سليمان الحكيم - كما يقول المؤلف، كما أن كلمة طوفان مصرية وليست عبرية..

كما اخترع المصريون حروف الهجاء، وكانت تصويرية ثم اختصرت حتى صارت إلى ما تؤديه لنا حروف الهجاء الآن، أما كلمة «آمين» فهى محرفة عن «آمون» الرب المصرى القديم ، بل أعم الأرباب المصرية، ورب الدولة الذى حاول اخناتون أن يزيل سلطانه فلم يقدر .. وكان اسمه – امون – ختام الدعاء والصلاة عند قدماء المصريين..

ويحدثنا المؤلف عن هذا الحاكم والشاعر والثائر اخناتون .. يقول:

«.. فإذا وصلنا إلى اخناتون نجد أن مصر قد مضى عليها مائتا سنة وهى تتولى الحكم فى امبراطورية واسعة (الأسرة الثامنة عشرة) فيتسم التفكير بالسمة العالمية، ويدعو اخناتون دعوة صريحة إلى التوحيد، وهو يجد فى «رع» اليق الآلهة لأن يتبوأ مكان الآله الواحد، وهو يسميه «آتون» ، من أسمائه القديمة ويدعو نفسه «اخناتون» اى «الراضى بأتون». وقيمة التوحيد كبيرة جداً لأنها تعنى الإخاء البشرى، وأن الناس كلهم سواء أمام الله إذ هى الديمقراطية الدينية للبشر.

•••

ويحدد لنا سلامة موسى الهدف الذى اراده من وراء تأليف «مصر أصل الحضارة» يقول:

«هذا الدرس لتاريخنا يغذى غيرتنا للإصلاح، فإننا نحن الذين اخترعنا الكتابة والقراءة يجب إلا نترك فلاحا يجهلها بعد ستة آلاف سنة من اختراعها.

ونحن الذين بنينا اول بيت سكنه إنسان يجب أن نبنى البيوت للمصريين جميعاً.
مصر التى اخترعت الحضارة يجب أن تتقدم جميع الأمم فى هذا الميدان.

•••

واتساءل: أين نحن الآن من هذا المجد القديم! وقبل الإجابة على هذا التساؤل اسجل الهدف الإيجابى الإصلاحى الذى دفع سلامة موسى إلى تأليف هذا الكتاب..

يقول سلامة موسى:

«وإذا كان هذا هو شأن العقل المصرى فلنا أن نستعيد الثقة بعبقريتنا الكامنة وأن نضع نصب أعيننا ان العقل المصرى الحديث جدير بأن يأتى بما اتى به العقل المصرى القديم من المعجزات.

فهذا الوجدان الإنسانى الذى أشرق نوره على مصر هو نتاج النيل المصرى، وهو نتاج هذه الأرض السوداء الممتدة على جانبين، وهو نتاج هذه الشمس السافرة وهذه السماء الصاحية الضحوك.

وغاية ما نحتاج إليه هو «إن نفلح الحديقة» كما يقول «ڤولتير»..

•••

ثم أعود إلى التساؤل: أين نحن الآن من هذا المجد القديم، ومن فجر حضارة الإنسان التى أقام أسسها الإنسان المصرى والعقل المصري والضمير المصرى؟!

وبكل الوانه السياسية والاجتماعية.. كان يريد أن يدفع كل مصرى وكل مصرية إلى الثورة وإلى تحرير مصر من كل قيودها ومن كل مظاهر تخلفها حتى تستعيد مصر مجدها القديم وتستأنف دورها فى صناعة حضارة الإنسان.



المرأة العاملة فى روايات نجيب محفوظ

مصطفى بيومى

ليس مثل قضية الموقف من عمل المرأة فى تعبيرها عن درجة التطور التى مر بها المجتمع المصرى، فمن الرفض الصارم والتجريم والتحريم إلى الترحيب الحاد والإقرار بالأهمية والضرورة.

إذا كان بعض الرجال فى بدايات القرن العشرين، يترفعون عن العمل ويحتقرون الوظيفة، قانعين بثراء موروث يعينهم ويغنيهم عن الكدح والجهد، فإن النساء جميعا مطالبات بتجنب التورط فى الالتحاق بوظيفة تقترب بهن من الاحتكاك بعالم الرجال، وتسئ إلى سحقهن، وتلقى بظلال كثيفة على سلوك تلوكه الألسنة وتطعن فيه.

الببغاء

كان ذلك قبل اشتعال ثورة ١٩١٩ فى «الحكاية التاسعة» فى «حكايات حارتنا»:

«خبر يتردد فى البيت والحارة عن توحيدة بنت أم على بنت عم رجب. توظفت فى الحكومة! تذهب إلى الوزارة وتجالس الرجال.

- لا حول ولا قوة إلا بالله.. إنها من أسرة طيبة.. وأمها طيبة .. وأبوها رجل صحيح!

- كلام.. أى رجل يرضى عن ذلك؟
- اللهم استرنا يارب فى الدنيا والآخرة.
- يمكن لأن البنت غير جميلة؟
- كانت ستجد ابن الحلال على أى حال.

وأسمع الألسنة تلوك سيرتها فى الحارة، تعلق وتسخر وتنتقد، وكلما لاح أبوها عم رجب أسمع من يقول:

- اللهم احفظنا.
- يا خسارة الرجال!

توحيدة أول موظفة فى حارتنا. ويقال إنها زاملت أختى الكبرى فى الكُتّاب ويحفزنى ما سمعته عنها إلى التفرج عليها حين عودتها من العمل. أقف عند مدخل الحارة حتى أراها وهى تغادر سوارس. أرنو إليها وهى تدنو سافرة الوجه مرهقة النظرة سريعة الخطو بخلاف النساء والبنات فى حارتنا وتلقى على نظرة خاطفة أو لا ترانى على الإطلاق ثم تمضى داخل الحارة. واختتم مرددا كالببغاء:

- يا خسارة الرجال!».

تجسد الحكاية الموجزة موقف المجتمع المصرى من المرأة الموظفة قبل ثورة ١٩١٩ وهو موقف موغل فى السلبية، ولا ينجو نجيب، الطفل الراوى، من آثاره، فهو يردد كالببغاء ما يؤمن به المجتمع!.

هل تتوظف بنات الأسر الطيبة؟! وهل يرضى الرجال الحقيقيون بعمل المرأة ومخالطة الرجال؟!. غياب الجمال لا يبرر الالتحاق بالوظيفة، فابن الحلال لا يغيب عن القبيحات! اللافت للنظر أن من يلوكون سيرة توحيدة لا يملكون دليلا على انحرافها الأخلاقى، وليس فى سلوكها الظاهرى، يستدعى الإدانة، لكن القيم الموروثة هى المسئولة عن إصدار أحكام نهائية لا جدال حولها!

عداء مستمر

على الرغم من أن ثورة ١٩١٩ قد غيرت كثيرا فى المفاهيم والقيم المسيطرة على المجتمع المصرى، فإن قضية عمل المرأة كموظفة من القضايا التى استمرت مطروحة للمناقشة دون حسم، وظل العداء المحموم لعمل المرأة والريبة فى النساء العاملات مستمراً.

فى «القاهرة الجديدة»، التى تدور أحداثها فى أوائل الثلاثينيات، تتحدث حرم حمد يس بك عن فتيات الجامعة، فتقول كإنها تدافع عن ابنتها غير الجامعية، إن الجامعة تمهيد للوظيفة، وإنها لذلك اختارت لتحية سبيلا آخر.

«السبيل الآخر» الذى اختارته لابنتها، وهو التعليم الارستقراطى فى مدرسة «بنات الأشراف»، يعنى رفض الجامعة لأنها وسيلة للوظيفة، وهو ما يعنى رفض فكرة الوظيفة فى أساسها!

وفى المرحلة التاريخية، تستهجن أم كامل رؤية فى «السراب»، اختيار ابنها لرباب زوجة له، لأنها تعمل مدرسة: «مدرسة!، إن بنات الأسر الطيبة لا يشتغلن مدرسات!. والمدرسة إما أن تكون عادة دميمة أو مستهترة»!

المرأة العاملة قبيحة أو مستهترة!، وبنات الأسر الطيبة لا تعملن!. هذا ما يردده ويمارسه ياسين أحمد عبد الجواد، فى «السكرية»، فإذ يقول أحد زملائه:

«سآخذ ابنتى البكالوريا هذا العام، وسألحقها بمعهد التربية فأرتاح من ناحيتها، لا مصروفات ولا تعب قلب فى البحث عن وظيفة بعد التخرج.

يرد ياسين:

- نحن لا نلحق بناتنا بالثانوى، ولماذا؟.. إنها لن تتوظف»!

أم تحية ترفض أن تلتحق ابنتها بالجامعة، وسيلة الوظيفة التى ترفضها وياسين يرفض التحاق ابنته بالمدرسة الثانوية، فغاية التعليم هو الحصول على وظيفة، وهو ما لا يرضاه!. ربما كان ثراء آل حمد يسين مبررا لمثل هذا الموقف المتفتت من عمل المرأة، لكن الظروف المادية المتواضعة لأم كامل وياسين لا تحول دون الالتفاف مع الأسرة الثرية على إدانة فكرة المرأة العاملة!

الزواج هو نهاية المطاف للفتيات المنتميات إلى الأسر الطيبة، وبهذا المنطق ترد أمينة على ابنة ابنتها، نعيمة، عندما تحتج على حرمانها من مواصلة التعليم، رغم أن زميلاتها تواصلن رحلة التعليم: «لست فى حاجة إلى الوظيفة»!

وبالمنطق نفسه، تمارس خديجة عبد الجواد هوايتها فى السخرية اللاذعة، بشن هجوم جارف على المرأة العاملة، مكررة ما تقوله أم كامل لاظ: «وهل تتوظف إلا الفتاة البائرة أو القبيحة أو المسترجلة»!

وتصل خديجة إلى الدرجة التى تسلب فيها المرأة الموظفة، مثل سوسن حماد زوجة

ابنها أحمد، القدرة على تحمل مسئوليات الزواج: «إنها موظفة، فمن أين تجد وقتا للحبل والولادة؟»!

ثم تضع خديجة، قانونا صارما متعسفا لا يرحم: «الموظفة لا يمكن أن تكون زوجة صالحة»!

وكأن كل النساء المصريات غير الموظفات، فى المرحلة التاريخية التى تدور فيها أحداث «السكرية»، وهى الأغلبية الجارفة، زوجات صالحات!

شكوك أخلاقية

فى «المرايا»، يدور حوار طريف بين الراوى ووكيل السكرتارية السافر عباس فوزى، حول الزواج من موظفة. يتساءل نجيب، الراوى، فى حيرة صادقة:

- ولكن هل تحبذ الزواج من موظفة؟

ويرد عباس فى سخرية موجعة:

- كما قد توجد منحرفة بين ستات البيوت، فقد توجد مستقبحة بين الموظفات!

الأصل فى الموظفات هو الانحراف وسوء السلوك، والاستثناء النادر هو الاستقامة والالتزام. الإجابة الساخرة تعكس موقفا اجتماعيا عاما لا يستسيغ عمل المرأة، والراوى نفسه لا يخلو من شكوك تراوده فى مشروعية عمل المرأة وجدواه. تتطور علاقته العاطفية مع ثريا رأفت حتى تصل إلى مشارف الخطوبة، لكنه يردد الأفكار التقليدية الموروثة، فيرى فى عملها تحديا قد يزلزل استقرار الأسرة:

- لا أتصور كيف يستقيم أمر البيت إذا تمسكت بالوظيفة.

ويقول لشقيقها، مواصلا التعبير عن شكوكه، ومستندا إلى أسباب مادية تجعل من الوظيفة مرادفا للمال:

- إن مرتبى يغنينا عن توظفها ويوفر جهدها للبيت.

الكهول والشباب، حتى أوائل الأربعينيات، لا يبدون ارتياحا لفكرة المرأة الموظفة وإذا كان التقليديون والمحافظون يطرحون الهاجس الأخلاقى والتخوف الدائم من الانحراف، فإن الأكثر عصرية والأقل تزمتا يتذرعون بغياب الاحتياج المادى كمدخل لضرورة استقرار المرأة فى البيت!

وفى «المرايا» أيضا يصل الأمر بالساعى صقر المنوفى، الذى يحترف الإقراض بالربا

ويدخل السجن بعد محاولة الاعتداء على قاصر، إلى التشكيك فى أخلاقيات كل النساء العاملات دون تمييز: «لا تصدق أن فتاة شريفة تقبل أن تعمل وسط الرجال»!

وتستمر الشكوك حتى مرحلة قريبة نسبيا، ففى «الحب تحت المطر» التى تدور أحداثها فى الستينيات، يقول الفتوة المتقاعد عشماوى:

● لا تعجبنى المرأة العاملة!

فيرد نادل القهوة عبده بدران:

- جميع بنات درب الحلة تلميذات والكبار منهن موظفات.

ولا يقتنع عشماوى العجوز، فيرد بسخرية:

- ولو!».

يستند العاملون لتوظف المرأة على مرتكزين: الأول هو الخوف على سمعتها حيث لا ينبغى ولا يليق أن تعمل وسط الرجال وتحتك بهم، والثانى هو عدم القدرة على الجمع بين مهام العمل ومسئوليات البيت والأسرة.

رفض عمل المرأة لا يعنى بالضرورة رفض تعلمها، فكثيرون لا يرون حرجا فى أن تتعلم ولا تعمل. مدام حمد يس تعلم ابنتها تحية فى مدرسة ارستقراطية، وياسين عبد الجواد يعلم ابنته، لكن التعليم فى الحالتين ينتهى عند مرحلة معينة ولا يفضى إلى العمل. وعبد الوهاب إسماعيل، فى «المرايا» الذى يجسد شخصية سيد قطب ويعبر عن فكر الإخوان المسلمين، لا يجد بأسا فى ان تتعلم المرأة: «ولكن لحساب البيت لا الوظيفة».

ولا يختلف الأمر كثيرا عند الفتاة الارستقراطية علوية صبرى فى «السكرية»، فهى لا تتعلم بهدف الحصول على وظيفة، وتصارح زميلها احمد شوكت برايها «لم أذهب إلى الجامعة لأتوظف كسائر الزميلات»!

إنها تجزم بأن زميلاتها جميعاً لا هدف لهن من التعليم الجامعى إلا الوظيفة، وكأن هذا السلوك مما يسئ ويدعو إلى النفور!

وفى المقابل، لا يعنى العثور على وظيفة نهاية رحلة التعليم عند الفتيات الطموحات.

لقد توظفت احلام فى إدارة إحدى الصحف فى «الطريق» بعد تخرجها فى مدرسة التجارة الثانوية: «ولكن مستمرة فى التعليم».

دوافع العمل

لماذا تعمل المرأة؟!.. يقدم نجيب محفوظ سببين يدفعان المرأة إلى سوق العمل: السبب الأول هو الاحتياج إلى العائد المادى كضرورة لا غنى عنها لمواجهة متطلبات الحياة، والسبب الثانى هو تحقيق الذات وإثبات الوجود، وقد يجتمع العاملان بلا تناقض بينهما.

فى «القاهرة الجديدة»، وبحماسه الذى لا ينضب، يقول اليسارى على طه مخاطبا حبيبته إحسان: «أجل يا حبيبتى. وظيفة المرأة أخطر شأنا من عمل الجارية. محال أن أخون مبادئ، أو أن أرضى بحرمان للمجتمع عضوا جميلا فاتنا مثلك!

وكانت إحسان مقتنعة برأيه على وجه آخر، لأن الضرورة تملى عليها أن تختار مهنة يوما ما».

الضرورة المادية هى التى تملى على إحسان أن تبحث عن وظيفة بعد أن تنتهى من تعليمها، فالمسئولية الأسرية ثقيلة، ولا علاقة للأمر بالرغبة المبدئية فى العمل وخدمة المجتمع.

والحاجة المادية إلى العمل هى التى تدفع عبده سليمان، فى «المرايا» إلى الالتحاق بوظيفة حكومية: «لم ترغب فى الوظيفة حتى توفى والدها».

ولا تختلف ملامح اللوحة كثيرا بالنسبة لدنانير صادق، فى «حديث الصباح والمساء»، فبعد الكارثة التى حلت بأبيها، الذى سقط مشلولا قبل أن يموت: «لم يعد أمامها إلا مواصلة التعليم والتطلع إلى العمل. لم يكن متاحا لها إلا مدرسة المعلمات وكان على المعلمات وقتذاك أن يمضين حياتهن بلا زواج ما أردن الاحتفاظ بالوظيفة. لم تكن سعيدة باختيارها زهدت فجأة فى حلم الزواج الذى صاحبها منذ الصبا كانت أتعس أهل الأرض ولكنها اختارت تعاستها بنفسها».

ما يجمع بين إحسان وعبده ودنانير هو إن «الحاجة» إلى العمل، لظروف مادية قهرية، وليس «الرغبة» فى العمل، لإثبات الذات وتحقيق الرسالة وتقديم الخدمات للمجتمع!

هذه الحاجة ليست هى الدافع الوحيد لعمل المرأة، فبعض النساء يتمسكن بوظائفهن على الرغم من أنهن قادرات على الحياة فى كنف أزواجهن دون احتياج إلى العائد المادى من الوظيفة.

فى «السراب» ، يسأل كامل لاظ، قبل أن يقترن برباب:

- هل تواصلين العمل فى وظيفتك إذا تم الأمر كما أرجو؟

- ولم لا ؟ إنى أحب عملى حبا جما.

ولأن رباب تحب عملها فى مجال التدريس ، ولا يمثل العائد المادى دافعا وحيدا للوظيفة، فإنها تصر على الاستمرار بعد الزواج. بدافع الشك، يعود كامل ليناقش زوجه فى جدوى الاستمرار:

● رباب، لماذا تواصلين خدمتك فى الحكومة! لماذا تتجشمين هذه المشقة بلا ضرورة؟ لماذا لا تقنعين ببيتك كغيرك من الأزواج؟

فتفرست فى وجهى بإمعان وأناة ثم قالت بهدوء:

- ألا تثق بى ؟

فابتدرتها قائلا:

- معاذ الله ولكنى..

وقاطعتنى قائلة:

- إذا كنت لا تثق بى فالأولى لى أن أغادر بيتك!

- رباب!

فلم تبال جزعى وقالت:

- إذا كنت ماتزال تثق بى فسأبقى فى وظيفتى.

- لك ما تشائين».

تمسك رباب بوظيفتها يصل إلى حد الاستعداد للتضحية بالزوج، ولعل الاعتزاز بالنفس، وليس حب العمل وحده، هو ما يدفعها إلى التشبث بالاستمرار، فهى تعى أن الشك فيها يقف وراء المطالبة باعتزالها العمل.

ومثلما تصمم رباب على التمسك بوظيفتها، تمارس أحلام فى «الطريق» تصحيحا مماثلا . يسألها صابر سيد الرحيمى:

«هل أنت سعيدة فى العمل؟

- هه!

●هل تتركينه للبيت فى حينه؟

- إنى أعتبره عملا لا محطة!».

الإيمان بأهمية العمل يعنى غياب تناقضه الوهمى مع الزواج، فالزواج ليس البديل المنتظر، والزواج ليس نهاية لرحلة مؤقتة لا هدف من ورائها إلا العثور على زواج!

وتواصل أحلام تأكيدها على الاعتزاز بوظيفتها والتمسك بها، فتقول لصابر، وهى

تتوهم أنى من الأعيان الأثرياء: «إنى سعيدة بعملى رغم أننى لست مثلك من الأغنياء!».

عندما يكون العمل مشبعا مقنعاً، فإنه يتحول إلى مصدر للسعادة. وإذا كانت رباب تهدد بالتخلى عن بيت الزوجية فى سبيل الوظيفة التى تحبها، فإن أحلام تمارس ذلك عمليا، وتترجم أقوالها النظرية إلى سلوك فعلى: «خطبت مرة وفسخت الخطبة عندما طالبنى بالاستقالة فى وظيفتى».

دورة الزمن

يدور الزمن دورته، فتتغير ملامح الصورة القديمة، ويتحول الصراع والجدال حول عمل المرأة إلى ما يشبه الذكرى التاريخية، ذلك أن المسألة قد حسمت لصالح المرأة وحقها فى العمل، وهو الحق الذى يتحول إلى واجب!

تشير رواية «المرايا» إلى أن عبدة سليمان، التى عنيت فى أيام الحرب العظمى الثانية، هى : «أول موظفة بإدارة السكرتارية، ويثير عملها عاصفة من التعليقات وردود الأفعال، التى تعكس موقفا سلبيا لا يستوعب فكرة مزاحمة النساء للرجال والاحتكاك بعالمهم.

فى الرواية نفسها، يثير تعيين كاميليا زهران موجة عاتية من الإحساس بضراوة الزمن عند نجيب محفوظ، فهو يعقد مقارنة بين جيلين كاملين، من خلال نموذجى عبدة وكاميليا: «يوم أن أقبلت علينا فى السكرتارية بفستانها الأنيق وشعرها الأسود المقصوص المطوق لرأسها، تذكرت عبده سليمان، ولكن ما أبعد المسافة بين عام ١٩٤٤ وعام ١٩٦٥!».

ما أبعد المسافة حقا، ليس بين العامين فحسب، لكن أيضا بين القيم والأفكار والقواعد الأخلاقية التى تعرضت لانقلاب شامل. بعد أن كان عمل المرأة مستنكرا ومرفوضا ومدانا، أصبحت المرأة العاملة ركنا من أركان المجتمع، وتحولت الوظيفة إلى ضرورة لا غنى عنها، وتسهم فى رفع مكانة المرأة وتهيئتها للزواج!

فى «ميرامار» يعبر سرحان البحيرى عن المتغيرات الجديدة فى قوله: «إذا لم تكن العروس موظفة على الأقل، فكيف أفتح بيتا جديدا يستحق هذا الاسم فى زماننا المتوحش العسير؟!».

«الزمن المتوحش العسير» يملك القدرة الطاغية على تغيير القيم والأخلاق السائدة، فيجعل من عمل المرأة ضرورة، بعد أن كان مما يمس الرجولة ويسئ إلى الشرف!. لقد



أصبح الرجل هو الذى يبحث عن المرأة الموظفة ليتزوجها، ويرحب بمعونتها لمواجهة تيار الحياة المتلاطم القاسى.

فى «الحب تحت المطر» يقول عبده بدران: «جميع بنات درب الحلة تلميذات والكبار منهن موظفات»!

قد لا يكون التعليم جيدا، للرجال والنساء على حد سواء وقد لا يكون العائد المادى من الوظيفة مشبعا، لكن الحقيقة الراسخة أن عمل المرأة لم يعد يثير الدهشة، فهو ظاهرة عادية مألوفة، بل إن المرأة تمثل الأغلبية العاملة فى بعض إدارات المصالح الحكومية، وهو ما يتجلى فى «يوم قتل الزعيم»، عندما يقول علوان فواز «ما أكثر البنات فى إداراتنا».

ما أكثر البنات!، وما أقسى دورة الزمن وقوته فى الهدم والتغير، الذى تستحيل مقاومته!

الخيال المضطرب عند جماعة «الديوان»

وائل سيد عبد الرحيم

يرى الكثير من النقاد أن البداية الحقيقية للنقد الأدبى الحديث فى النقد العربى المعاصر كانت مع «جماعة الديوان»(١)، ومن نافلة القول التذكير بأن هذه الجماعة كانت متأثرة اساساً «بالرومانسية»(٢)، ولكونها سلفا أساسيا للممارسة النقدية العربية المعاصرة، فإنه من الضرورى مراجعتها ومساءلتها فى إطار ما يعرف «بنقد النقد»، وسوف أقوم فى الدراسة المقدمة هنا بتتبع تمثل هذه الجماعة لأحد المفاهيم الأساسية فى «الرومانسية» نفسها قبل الانتقال إلى «جماعة الديوان».

يعد مفهوم «الخيال»، والتفرقة بينه وبين «التوهم»، من القضايا الأساسية فى «الرومانسية»، وعلى الرغم من وجود كم هائل من الاختلافات حولهما عند النقاد الرومانسيين، فإن «سير موريس بورا» لخص المدخل إلى هذه القضية فى : «تقرير أن الخيال لا يعالج ما لا وجود له، ولكنه يكشف نوعا ما من الحقيقة، ويتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدث أظنها: الحدس»(٣)، وهكذا فإننا نجد أن «الخيال» عند «الرومانسيين» يتحول من كونه سبيل اختراع ما ليس له وجود، ليصبح وسيلة إدراك ما هو موجود بالفعل، ذلك الإدراك الذى لا يتم إلا عن طريق العمليات «العقلية - العاطفية» التى جوهرها «الخيال» فى نفوسنا.

والمنطق الأساسى لهذه النظرة عند «الرومانسيين» هو التمرد على «النظرة الكلاسيكية» التى قللت من قيمة «الخيال»، وأخضعته فى تزمت لقوالب صارمة لا يجوز لأحد الخروج عنها(٤)، ومن المعروف أن الطابع العام «للرومانسية» كان الثورة على «الكلاسيكية» وعلى جميع أصولها وقواعدها بهدف تحرير «الأدب» من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة التى اتخذها «الكلاسيون» إنجيلا «للأدب»(٥)، لكن مع مرور الوقت أصبح «للرومانسية» رؤيتها المميزة وتحليلها الخاص «للأدب»، وكان مفهوم «الخيال» من بين العناصر المهمة لتلك الرؤية، ويبرز من بين نقادها «كولريدج» (١٨٣٤ - ١٧٧٢)، ليس بوصفه مع ألمع النقاد الرومانسيين وحسب، وإنما بوصفه صاحب نظرية حول «الخيال»، تعد هى المحور الأساسى فى هذا الفكر(٦).

كان «كولريدج» قد وضع «التوهم» كمقابل «الخيال»، وجعل منهما شيئين متناقضين، «فالتوهم» عنده هو قوة تجميعية يشبه عملها عمل الذاكرة، من تجميع وحشد ورص، مع تحرر من قديم الزمان والمكان، كما أن هذا التجميع للمدركات معا يتم من غير توحيد لها(٧)، أى أن «التوهم» لا يستطيع أن يخرج بشىء متماسك من المعطيات التى يعالجها، فهو: «ملكة عقلية، تخلو من الروحية العاطفية، لذلك فإنها تحشد، وتكدس، وترص، لكنها لا تصل من هذا كله إلى (الوحدة)»(٨).

أما «الخيال» فهو على النقيض من ذلك تماما، فهو جوهر عمليات المعرفة، وهو القادر على الوصول إلى الوحدة الكامنة وراء الظواهر الحسية(٩)، إنه يمتاز عن «التوهم» بما لديه من قدرة على التركيب بين الأشياء، وتشكيلها فى وحدة قائمة، فهو: «ملكية (أظنه يقصد ملكة) عقلية، وقوة روحية عاطفية. لذلك فإنها أداة (موحدة)، تلمح بين الأشياء جوامعها، وترى فى الأجزاء والعناصر وحدتها»(١٠).

ولا يكتفى «كولريدج» بتلك الوظيفة التى أعطاها «للخيال»، وإنما يمضى إلى تقسيم هذا «الخيال» إلى قسمين: «أولى»، وآخر: «ثانوى». الأولى: هو تلك القوة الأولية التى بواسطتها يتم إدراك الإنسان بعامة، وهو متوفر بهذا الشكل عند كل البشر، أما الآخر: فهو «الخيال الشعرى»، وهو تلك القوة التى تمكن الإنسان من الإدراك، ثم تتجاوز به إلى عملية خلق إبداعية، تذوب فيها المتناقضات معا، ويتم التوفيق بينها عن طريق الوقوف على ما بها من وحدة كامنة فيها(١١).

وكلمة «أولى» التى يطلقها «كولريدج» هنا توضح ما يراه من كون هذا النوع من الإدراك

هو نوع بدائى، أو عادى، يمكن أن يقع به الكثير من الأخطاء، بينما كلمة «ثانوى» تعنى نوعا من التمييز ورفع الشأن لهذا «الخيال»(١٢)، لذا فهو ليس بالضرورة متوفر عند كل الناس، بل هو خاصية مميزة للمبدعين، ويمكن تلخيص هذه المفاهيم الأساسية عند «كولريدج» على النحو التالى:

المفهوم	التعريف	العمل
«الوهم»	قوة تجميع ورص.	تحشد وترص ما تجمعه معا، دون أن تخرج منه بشىء موحد
«الخيال»	قوة توحيد وخلق	تركب المدكات معا، فتخرج من ذلك بشىء، موحد جديد.
«الخيال الأولى»	قوة توحيد إدراكى.	وسيلة الإدراك المتوفرة عند كل الناس، لكن من الممكن أن يقع بها بعض الأخطاء.
«الخيال الثانوى»	قوة توحيد إبداعى	تفكك المدركات ثم تركبها من جديد فى بناء موحد، وهى لا تتوفر إلا لدى الشعراء فقط، فتمكنهم من رؤيا مميزة للأشياء.(١٣).

والآن عودة إلى «جماعة الديوان»، لقد ذكر «العقاد» (١٨٨٩ - ١٩٦٤) أن «شكرى» (١٨٨٦ - ١٩٥٨) هو رائد التفرقة بين «الخيال» والتوهم على الرغم مما بهما من خلط والتباس عند أغلب النقاد الشرقيين والغربيين على حد سواء (١٤)، وهو ما يعنى اطلاع أعضاء هذه الجماعة على أصول مفهوم «الخيال» فى الأصل الغربى «للرومانسية»، بل إن «العقاد» يصور الأمر وكأنه معضلة كبيرة يصعب الخروج منها بصورة واضحة حول «الخيال»، ويصور «شكرى» بوصفه صاحب تفرقة مهمة بين «الخيال» و«التوهم»، تعد أهم مما هو موجود عند الرومانسيين الغربيين أنفسهم!

ونص التفرقة التى يشير إليها «العقاد» عند «شكرى» يقول فيه - وسوف أنقله كاملا على الرغم من طوله نظراً لأهميته هنا -: «إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق، ويشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم هو أن

يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثانى يغرى به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار، ومثله قول ابى العلاء:

واهجم على جنح الدجى ولو انه   أسد يصول من الهلاك بمخلب

والصلة التى بين المشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود، وكذلك قول ابى العلاء فى سيل النجوم:

ضرجته فى دما سيوف الأعادى   فبكت رحمة له الشعريان

اى أعادى؟ وأى سيوف، فى مثل هذا البيت ترى الفرق واضحا بين التخيل والتوهم، وأما أمثلة الخيال الصحيح، فهو أن يقول قائل: إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء، كما يقول البحترى:

كالكوكب الذى أخلص ضوءه   حلك الدجى حتى تألق وانجلى

فهذا تفسير للحقيقة وإيضاح لها، وكذلك قول الشريف:

فما للزمان رمى قومى فزعزعهم   تطاير القعب لما صكه الحجر

والقعب: القدح، فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور، وهذا أيضا وتوضيح لصورة حقيقية من الحقائق وهى تفرق قومه...»(١٥).

وتعقيبا على هذه التفرقة، فإنى أرى أن مقولة «شكرى» بإن «الخيال» يظهر الصلات بين الأشياء، قريبة إلى حد ما من مقولة «كولريدج» بأن «الخيال» يركب المدركات معا، أما مقولته بأن «التوهم» هو جمع بين شيئين معا ليس بينهما صلة، اى تجميع ورص وتكديس للأشياء، فإنى أراها متطابقة إلى حد كبير مع مقولة «كولريدج» حول «التوهم»، لكن برغم ذلك تبدو رؤية «شكرى» غير واضحة المعالم، خاصة عند النظر إلى الأمثلة التى يوردها بهدف التفرقة بين «الخيال» و«التوهم».

إن البيتين الخاصين «بالخيال» عنده يأتى مصدر استحسانه لهما من كونهما يعبران عن حقيقة من الحقائق، وهذا التعبير هو ما جعل «الخيال» فى هذين البيتين «خيالا صحيحا»، ولا يظهر فى البيتين كيف أبان «الخيال» الصلات بين الأشياء، كما حدد هو كشرط «للخيال» من قبل، وعلى النقيض من ذلك أيضا، البيتان اللذان ضربهما كمثال «للتوهم»، فإنه لا يوجد فيهما جمع بين أشياء ليس بينها صلة، كما اشترط هو فى تعريفه «للتوهم»، وإنما بهما صورة خيالية محلقة، ترسم تجاوبا رائعا للطبيعة مع المدركات الحسية.

والطريف أن تجاوب الطبيعة هذا - الذى يرفضه «شكرى» فى مقولته السابقة - هو

من السمات الأساسية «للرومانسية»(١٦) التى من المفترض أن «جماعة الديوان» تنطلق منها أساسا، وهكذا فإنه من الملاحظ أن أمثلة «شكرى» التوضيحية حول «الخيال» و«التوهم»، تتضاد مع الإطار النظرى الذى وضعه لهما، أما لو تم عكس موضع الاستشهاد بهذه الأبيات، فيتم وضع ما خصصه «للتوهم» موضع «الخيال»، فإنه يتطابق فى هذه الحالة أكثر مع تعريفه النظرى من ناحية، ويقترب من طابع «الرومانسية» المحلقة فى «الخيال» من ناحية أخرى، لذا فإن السؤال الذى يفرض نفسه هنا هو: تحت اى إطار نظرى جاء استشهاد «شكرى» بهذه الأبيات؟

إن تتبع مفهوم «الخيال» فى المرحلة السابقة على «جماعة الديوان» فى الممارسة النقدية العربية، أعنى «المرحلة الإحيائية»، يوضح أن اختيار «شكرى» لأبيات الاستشهاد هذه، يتوافق مع رؤية هذه المرحلة أكثر مما يتوافق مع إطاره النظرى الذى صاغه فى مقولته السابقة.

لقد كان نقاد «المرحلة الإحيائية» قد وضعوا تفرقة بين ««الشعر» و«النظم» على أساس خاصية نوعية يمتاز بها الأول دون الآخر هى «الخيال»، وهى خطوة تعد متقدمة بالنسبة لتلك الفترة مقارنة بالتدهور الذى كان سائدا من قبل، لكن هؤلاء كانوا ينظرون إلى «الأدب» أساسا من منظور أخلاقى اجتماعى، يتحول فيه «الأدب» إلى أداة تعليمية أخلاقية أكثر من كونه ذا خاصية فنية جمالية، لذا كانت وظيفة «الخيال» الأساسية عندهم أنه : «رداء خادع تكتسى به الحقائق، فتخفى مرارتها وجفافها على العامة الذين هم أشبه بالصغار الذين لم يشبوا عن الطوق فكريا»(١٧).

لذا كان لا يسمح لهذا «الخيال» بالانطلاق أو التحرر من أسر الواقع، بل كان عليه أن يكون «متعقلا» - بتعبير «جابر عصفور» - يراعى قوانين الاحتمال وحدود المنطق، ويستمد مفرداته من معطيات الواقع ومكوناته، لكى يخرج المنتج الخيالى النهائى إما مشابهاً للواقع، أو ما يجب أن يكون فى الواقع(×)، وذلك لكى يحقق «الخيال» فعالية تأثيره فى المتلقى من وجهة نظرهم(١٨)، خاصة عندما يجد المتلقى نفسه أمام عوالم على الرغم من أنها منشأة عن طريق «الخيال» إلا أن «مظنة الكذب» منتفية عنها تماما، وهو ما يفرض على «الخيال» ضيقا، يعوقه عن القيام بدوره فى إثراء «الأدب» وفى تحقيق «الجمال الأدبى».

ومن الواضح أن اختيار «شكرى» للأبيات الخاصة «بالخيال» و«التوهم» متأثر بهذه النظرة الإحيائية، بل إن وصفه «للخيال» بأنه «صحيح» دليل على ذلك أيضاً، لكونه

قريب بشكل أو بآخر من نفى «مظنة الكذب» عند «الإحيائيين»، كما أن تمجيده لتعبير البيتين الخاصين «بالخيال» عن حقيقة من الحقائق، وتفسيرهما لهذه الحقائق، ذلك يخضع لتلك النظرة التعليمية الأخلاقية الخاصة بالإحيائيين، أكثر مما يتبع مفهومه النظرى حول «الخيال» و«التوهم» أو مفهوم «الرومانسية» ذاتها، وهو ما يعنى أن «شكرى» الذى انطلق متأثرا «بالرومانسية» فى محاولة تجديد الممارسة النقدية العربية، عن طريق الثورة على «المرحلة الإحيائية» السابقة عليه، كان واقعا تحت تأثير بعض نظرات تلك المرحلة أساسا.

ولم يكن الحال يختلف كثيرا عند باقى الجماعة فى هذا الصدد أيضاً، فها هو «العقاد» نفسه يشير إلى أن «الخيال» ليس كما هو المعتقد أنه نوع من أنواع الكذب، أو القول الذى يفترض فى قائله أنه لا يصدق(١٩)، ثم يمضى فى التفرقة بينه وبين «التوهم» فى «الأدب» على أساس أن «الفن الذى يعتمد على التوهم هو الفن الذى يرضى شهوة من الشهوات يفتقدها الإنسان فى عالم الحس، فيموهها عليه فى عالم الأحلام. أما الخيال فإنه لا يخاطب غرائز المتلقى ولا يتوخى تسليته أو إثارة إحساسه. بل يعمد إلى الأشياء التى يحسبها الناس إحساسا مبهما أو مضطربا فيجلوها لهم فى صورة فنية»(٢٠).

«العقاد» إذن يجعل «التوهم» مخاطبة الشهوات عند القراء، بينما «الخيال» هو تقديم المبهم والغامض من الأحاسيس والمشاعر فى صورة فنية واضحة، وفضلا عن عدم ذكر «العقاد» لكيف يتم جلاء هذا «المبهم» و«الغامض» أصلا، فإن «الدور الفنى» الذى يقوم به «الخيال» فى تحقيق «الجمالية الأدبية» مختلف تماما عنده. ومما يثير الدهشة فيما يخص «الخيال» عنده أيضا، أنه أخذ بنظرية «رينان» العنصرية، التى تحصر «سعة الخيال» فى الجنس الآرى مطلقا ، وتنفيها عن الجنس السامى، وهى نظرة ذات أبعاد استعمارية واضحة، حاول «العقاد» تخليصها منها بأن جعل الأديب الذى يتسع خياله فى أدبه يكون جامعا لصفات الجنس الآرى، على الرغم من كونه من أبناء الجنس السامى(٢١)، وهى نظرة بها الكثير من المغالطة فى أساسها نفسه، فضلا عن عدم إفادتها لأى من «الأدب» أو «النقد».

إذن هناك إجماع بين «العقاد» و«شكرى» على أن «الخيال» ليس نوعا من أنواع الكذب، لكن «العقاد» وبشكل أخلاقى أيضا يجعل «التوهم» فى الفن هو مخاطبة الغرائز والأحاسيس، وذلك يذكرنا بنحو أو بآخر برفض نقاد الإحياء للأدب الذى يتناول الأمور

الغزلية الحسية، لكونه ضار بالمجتمع وخطر على الناشئة من فتيات وفتيان(٢٢)، ولم يتبق معنا فى هذا الصدد إلا تتبع رؤية «المازنى» (١٨٨٩- ١٩٤٩) حول «الخيال».

و«المازنى» لا يخرج عن الدائرة نفسها فى تعريف «الخيال»، فهو يرى: «أن الخيال السليم هو الخيال الذى يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئا جديدا»(٢٣)، ويرى أيضا أن «الخيال المحلق» فى «الأدب» ليس بمنفصل عن الواقع، وإنما هو قائم ومعتمد على هذا الواقع، فهو يرى أن الشياطين وعرائس البحر والغاب التى يعج بها الشعر الغربى: «(...) ليست مخلوقة خلقا وإنما هى، على بعدها وغرابتها، مما استحدثه الخيال النشيط من مألوف بنات الدنيا ولصوصها، فهى أسماء مستعارة لشخصيات مكونة من متفرق ما يلحظ فى ناس هذه الدنيا»(٢٤).

لكن «المازنى» أيضا يعود إلى النظرة «الإحيائية» عندما يعترض على البيت الذى يقول:

بكت عينى اليسرى فلما زجرتها   عن الجهل بعد الحلم اسبلتا معا

لأنه يرى فيه مخالفة لما هو فى الواقع، فلا يمكن للفرد أن يبكى بعين واحدة، كما أن البكاء بعين واحدة لا يدل على الحزن الشديد كما يقول(٢٥)، وهى نظرة نقدية تعتمد على الحدود المنطقية بشكل صارم، كما هو الحال عند «الإحيائيين» من قبل.

إذن مفهوم «الخيال» عند «جماعة الديوان» مفهوم مضطرب ، فهم يصرون على نفى اعتبار «الخيال» نوعا من الكذب، ويصرون كذلك على أنه عملية تجميع وتركيب بين الأشياء، وهى رؤية تستمد قوامها مباشرة من أصول «الرومانسية»، ثم يعودون بعد ذلك إلى الرؤية الإحيائية الأخلاقية المنطقية عند التمثيل أو التطبيق النقدى، أى أن فهم «جماعة الديوان» «للخيال» هو فهم ملتبس بين «الرومانسية» و«الإحيائية»، فهم يتنكرون لما عند الإحيائيين من أصول على مستوى التنظير، ثم يعودون إلى الأخذ بالمفاهيم الإحيائية عند التطبيق، وذلك يضعنا فى مواجهة ظاهرة لها تأثير خطير على «النقد العربى»، ألا وهى ظاهرة «تداخل المناهج».

إن «تداخل المناهج» يختلف عن «تجاور المناهج»، فالأول يعنى أن مجموعة من السمات الخاصة بمنهج معين، تتسرب إلى أصول منهج آخر، أما «تجاور المناهج» فهو يعنى بقاء المنهج القديم بكل خصائصه وممارساته، حاضرا من خلال أنصاره بالمجاورة مع المنهج الآخر، و«تجاور المناهج» ليس له ضرر كبير على «الممارسة النقدية»، وإن كان هو علامة على عدم القدرة على التطور وتحقيق «القطيعة المعرفية» مع الأصول القديمة. لكن «تداخل المناهج» هو على قدر كبير من الخطورة على الرغم من كونه بشكل أو بآخر،

أحد مظاهر التكييف الثقافي للمعطيات الجديدة الوافدة عادة، والتي تدخل في مواجهة مع الممارسات السابقة المتجذرة في الثقافة المقتبسة.

وفي اعتقادي أن سبب حدوث «التداخل المنهجي» هو عدم القدرة على تمثل المفاهيم الجديدة بشكل صحيح من ناحية، وعدم القدرة على تصور الكيفية التي يجب أن تكون عليها هذه المفاهيم في البيئة الجديدة المقتبس إليها من ناحية ثانية، وعدم التعامل مع هذه المفاهيم بشكل موضوعي سواء من قبل مقدميها أو رافضيها من ناحية ثالثة.

أما الأخطار التي تنطوي عليها ظاهرة «التداخل المنهجي» فهي: أولا عدم نجاح المفاهيم الجديدة في تحقيق الفعالية المطلوبة في مواجهة ما اقتبست من أجله أساسا، وثانيا عدم القدرة على تحقيق مبدأ التطور الذاتي في مواجهة ما يجد من متغيرات، لتصبح قاعدة اقتباس المفاهيم الجاهزة هي الأساس في مواجهة المتغيرات عادة، وثالثا زعزعة منهجية الممارسة النقدية، إذ لا يتوقع من هذه الممارسة أن تكون منضبطة وهي تنادي بأصول نظرية معينة، ثم تقوم باتباع شيء آخر غير ما نادت به عند التطبيق.

على أية حال ، إن الكشف عن «التداخل المنهجي» في الممارسة النقدية العربية في هذه المرحلة الباكرة من مراحل نشوئها، يكشف عن أن ارتباط المشكلات التي تعاني منها هذه الممارسة في الوقت الحالي بهذه الجذور الأولى، وما من سبيل إذا ما رغبنا حقا في تقديم حل لهذه المشكلات، إلا العودة بمراجعة المفاهيم النقدية في مسيرة «الممارسة النقدية» من أجل فض هذا الالتباس والتشويش اللذين من الصعب الوصول إلى أية منهجية حقيقية في ظل وجودهما، ومن هنا فإن آخر مّا أختم به حديثي هو الدعوة إلى المزيد من المراجعات للمفاهيم والمناهج التي ورثناها عن الأجداد، حتى نتمكن من مراجعة المفاهيم والمناهج التي نشتغل بها حاليا في خطوة لاحقة للأولى.

هوامش:

١- انظر على سبيل المثال حول هذه النظرية: د. سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٣م، ص١٧، وانظر: د. عز الدين الأمين: «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»، ط٢، دار المعارف، ١٩٧٠م، القاهرة، ص٨-٩. وانظر أيضا: د. شكري عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب

والغربيين»، عالم المعرفة، (عدد رقم ١١٧)، الكويت، ١٩٩٣م، ص١٠٠.

٢ - أورد الدكتور مجدى احمد توفيق ثبتا رائعا لما اتفق عليه الباحثون من تأثر جماعة الديوان بالرومانسية بوجه عام، أو ببعض أعلامها على نحو خاص، وأورد أيضاً اعترافات أعضاء الجماعة أنفسهم بهذا التأثر، مما يغنى عن ذكره ثانية هنا، راجع : د. مجدى أحمد توفيق: «مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديون»، الهيئة المصرية للكتاب، (سلسلة دراسات أدبية)، القاهرة، ١٩٨٢م، صـ١١٩-١٣٦.

٣ - نقلا عن : السابق، صـ٣٢٨.

٤ - أنظر : د. محمد زكى العشماوى: «دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع. القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢٥٠.

٥- انظر: د. محمد مندور: «الأدب ومذاهبه»، صـ٦، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م، صـ٥٥.

٦- د. عبد المنعم تليمة: «مقدمة فى نظرية الأدب»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، صـ ١٩٤.

٧ - أنظر: د. مجدى أحمد توفيق: «مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان»، مرجع سابق، صـ٣٢٩-٣٣٠.

٨ - د. عبد المنعم تليمة: «مقدمة فى نظرية الأدب»، مرجع سابق، صـ١٩٥.

٩- انظر: د. محمد زكى العشماوى: «دراسات فى النقد الأدبى المعاصر»، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤م، صـ٢٥٧.

١٠- د. عبد المنعم تليمة: «مقدمة فى نظرية الأدب»، مرجع سابق، صـ١٩٤ - ١٩٥.

١١- أنظر: د. محمد زكى العشماوى: «دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، مرجع سابق، صـ ٢٥٧ - ٢٥٨.

١٢- أنظر: د. مجدى أحمد توفيق: «مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان»، مرجع سابق، صـ٣٣٠.

١٣- السابق ، صـ٣٣١، ولكننى أضفت وعدلت كثيرا عما أورده، هو بغية إيضاح الفكرة بأكبر قدر ممكن.

١٤ - أنظر: د. محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤ صـ٥٢، وعلى الرغم من أن «المازنى» هاجم «شكرى» فى «الديوان»، إلا أنه لا يمكن فصل «شكرى» عن هذه الجماعة بأية حال من الأحوال، وذلك لكونه صاحب الفضل الأول فى

توجيه «العقاد» و«المازنى» نحو «الرومانسية» من ناحية، كما أن «العقاد» و«المازنى» عادا واعترفا بفضله وأهميته فى أواخر أيامهما من ناحية أخرى، أنظر : صـ ٤٢-٤٥ من هذا المرجع نفسه أيضاً.

١٥- نقلا عن السابق، صـ ٥٢ - ٥٣.

١٦ - أنظر :د. محمد غنيمى هلال: «الرومانتيكية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، صـ ١٥٣.

١٧ - د. جابر عصفور: «قراءة النقد الأدبى»، مكتبة الأسرة، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، القاهرة، ٢٠٠٢م صـ١٢٢.

(*) يجب توضيح أن المقصود بـ «ما يجب أن يكون فى الواقع» هنا، يعنى أن يكون ما فى العمل الأدبى متحددا على أساس «المألوف من سنن الحياة»، أو ما «يسمع بمثله»، احتراسا من أن يتبادر إلى الذهن أية معان أخرى، تتداخل مع تلك الموجودة فى «الواقعية»، ولمزيد من التوضيح أنظر إلى المعنى المقصود «بمشابهة الواقع» التى يتحدد عليها «الصدق الفنى» عند «الإحيائيين» فى د. شكرى عياد: «المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين»، مرجع سابق، صـ٩٤.

١٨- أنظر: د. جابر عصفور: «قراءة النقد الأدبى»، مرجع سابق، صـ١٠٩، ومن المفيد مراجعة الفصل بأكمله: صـ٣٦- ١٣٥.

١٩- أنظر: د. أحمد إبراهيم الهوارى: «نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر»، صـ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، صـ١٥٣.

٢٠- نقلا عن: السابق، صـ ١٥٣ - ١٥٤.

٢١- أنظر: د. شكرى عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»، مرجع سابق، صـ١١٥- ١١٦.

٢٢ - راجع: د. على شلش: «نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث»، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، صـ ٥٠ -٥٣.

٢٣- د. محمد مندور : «النقد والنقاد المعاصرون»، مرجع سابق، صـ ١٤٩.

٢٤ - نقلا عن د. شكرى عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»، مرجع سابق، صـ ١٢٤.

٢٥- أنظر: د. محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، مرجع سابق، صـ١٥٠.

شهادة

١٩٦٧ .. نكسة أم هزيمة ؟

شهادة أدبية على مرحلة تاريخية

قاسم مسعد عليوة

(١)

بكل تأكيد هى هزيمة .. هزيمة تسبب فيها كبار قادة القوات المسلحة . لكن المدنيين وصغار الضباط والجنود خففوا وطأتها وحولوها إلى نكسة . اللفظة ابتكرتها السلطة مستعينة بخبرتها فى مجال خلق الرطانات الخاصة بها .. كانت مجرد مفردة ، من فيض المفردات الكثيرة التى ينطوى عليها قاموس الرطانة السلطوية ، اختارته بهدف التهوين والإخفاء .. التهوين من النتائج المرعبة التى أسفرت عنها الهزيمة ، والإخفاء للحقائق المرة التى أدت إلى هذه الهزيمة ؛ لكن الشعب بتضحياته وصبره وعناده ، والجنود وصغار الضباط بصمودهم وتخطيهم لوقع الهزيمة ، أثبتوا أن الروح الوطنية تستعصى على الانكسار ، وأضرب مثلاً بوقائع عشتها فعلاً وما زالت لابدة بذاكرتى وسابحة فى دمى .

قبل النكسة ، كنتُ مجنداً بالجيش ضمن قوة وحدة الانتقاء والتوزيع بمنطقة التجنيد لمحافظات قناة السويس وسيناء وشرق الدلتا . وكانت مهمتنا هى إجراء

الاختبارات الذهنية والنفسية والمهنية للمجندين ، ثم توزيعهم على أسلحة الجيش المختلفة وفقاً لمعايير محددة من حيث التأهيل العلمى والمهنى ودرجات الذكاء والحالة الجسدية ومستويات الاستجابة والتحكم فى الانفعالات ، وذلك وفقاً لاحتياجات كل سلاح . وكان مقرهذه الوحدة آنذاك بمعسكرالتل الكبير الواقع فى نطاق محافظة الإسماعيلية .

قبل الحرب بأسابيع شاهدتُ أرتال المجنزرات والعربات المصفحة وغير المصفحة وهى تخرج (بشحمها) ، من مخازنها داخل المعسكر ، وتتحرك فوق القطارات المتجهة إلى ميدان القتال . وقتها غزتنى مشاعر الافتخار لدرجة أننى طلبتُ من قائد الوحدة الموافقة على نقلى إلى أى تشكيل قتالى فى الجبهة ، إلا انه رفض ، وكشف لى السبب .. ثلاثة آخرون من قوة الوحدة طلبوا نفس الطلب ، فكيف سيكون شكل الوحدة إذا ما وافق على النقل ؟

أيام جد قليلة وعَمَّتْ الفوضى المعسكر شاسع الأرجاء ، وازدحم بالمجنزرات والمدافع والمعدات وجنود الاحتياط والقوات الرئيسية .. كل شىء مغبر والشفاة مشققة والملابس ممزقة وأغلب الملابس مدنى ، لم يتمكن جنود الاحتياط من استبدال الزى العسكرى به ، أو أنهم رأوا أن إعادة ارتدائه آمن لهم وأسلم .

كنتُ وقتها أجلس ملجوماً مهموماً أمام التليفزيون الذى كان يبث نشيد بلادى بلادى بصوت محرم فؤاد ويشير إلى بيان هام سيلقيه جمال عبد الناصر . من تأثير حركة المجنزرات والمعدات الثقيلة العائدة اهتزت صورة جمال عبد الناصر فوق شاشة التليفزيون وهو يعلن قرار تنحيه ، ويترك دفة الحكم لزكريا محى الدين . كنتُ وزملائى فى حالة من الحزن الشديد .. عينا عبد الناصر زائغتان وعيوننا دامعة .. كنتُ منفعلاً جداً ، وكان صدرى ينتفخ ويفرغ مثل كور الحداد ، وأنا فى هذه الحالة هممت بالنهوض ، لكننى لمحتُ شيئاً مطبوعاً على الشاشة سمرنى نصف واقف نصف جالس . شىء ثابت غير مهتز ، مع أن كل شىء حتى هذه اللحظة كان مهتزاً .. من فورها ثبتت كل الأشياء .. المجنزرات .. حركة العائدين .. التليفزيون .. وصورة عبد الناصر . من

وضعى الغريب ، فى لحظة الثبات تلك ، رحتُ أتأمل هذا الشىء . كان ملتصقاً بجمال عبد الناصر . اتعرفون ما هو ؟ .. إنه منديل .. نعم منديل .. منديله .. منديل جيب سترته العلوى .. منديل قماشى كسائر المناديل التى توضع فى الجيوب العلوية للسترات ، لكنه . وياله من رمز جلى الدلالة . كان متشكلاً على هيئة أهرامات مصر الثلاثة ، متلاصقة وثابتة ومتأبية على الاهتزاز. صدر عبد الناصر المهزوم يحمل أهرام مصر .. العينان الزائغتان والصدر المأزوم والأهرام الثابتة .. شدنى هذا الرمز شداً ، واعترتنى مجموعة من العواطف الجارفة فرحتُ أصيحُ وأردد بصوت هستيرى " ودونى سينا .. انا مواطن كريم " ، وإذ بأطرافى تتصلب وجسمى كله يتشنج ، فكبَّروا فى أذنىَّ ودسوا المفاتيح فى قبضتىَّ .

لمَّا استعدتُ نفسى ، كانت طائرات الفانتوم والميراج تمرقُ فى سماء المعسكر ومن خلفها تطاردها الصواريخ .. صواريخنا المصرية .. كانت ما تزال لدينا صواريخ قادرة على الانطلاق . لحظتها ، ومن فورهم ، من فوق مركباتهم ، ومن داخل الخنادق ، خلف التباب ، وفى المساحات العراء ، اتخذ الجنود المهوشون المغبرون المرهقون متورمو الأقدام مشققوا الشفاة أوضاع التنشين بأسلحتهم الخفيفة والشخصية ، وراحوا يقذفون الطائرات الفارَّة بالنيران . وأذكر أن واحدة قد أصيبت وراحت تجر ذيلاً طويلاً من الدخان الكثيف وهى تبتعد عن حدود المعسكر . وقتها أيقنتُ أننا مازلنا قادرين على المقاومة.

بعدها نقلتُ ورفقة من زملائى المؤهلين إلى قيادة الجيش الثانى الميدانى بالقصاصين ، ومنها إلى محطة فايد العسكرية ، ومنها إلى الجيش الثالث الميدانى . لقد كان الفريق محمد فوزى يعيد تنظيم الجيش . كانت لديه فلول جيش تصلح لإعادة التنظيم ، وكان هناك شعب يمتلك روحاً قوية مستعدة لرتق كل خروقات الجيش ودفعه دفعاً لاستعادة كرامته وكرامة الوطن.

صحيح أن مفردة النكسة واحدة من المفردات الكثيرة التى يحتويها قاموس رطانات السلطة الغنى بالزيف المغطى بلون الذهب وما هو من الذهب فى شىء ، وصحيح أيضاً

ان السلطة ما استخدمت هذه المفردة إلا لتغمية الشعب فلا يرى إلا ما تريده هى ان يراه ، لكن الأصح ، والأجدر ان نقف أمامه ونبرزه ، هو ان الخيار الذى ارتضاه الشعبُ وقتها وارتضته قواعد الجيش ، طواعية ودونما إملاء سلطوى ، كان هو خيار المقاومة.

لنبدأ بقواعد الجيش ، بجنوده وصغار ضباطه أولئك الذين لم يفروا عقب انسحابهم ، بل وفدوا وقدّموا أنفسهم وأسلحتهم إلى معسكرات تجميع الشاردين ، التى انشأها الفريق محمد فوزى ، واتجهوا دونما تذمر إلى التشكيلات القتالية التى كانوا بها أو استحدثت استحداثاً ، وفوق هذا فإن الأغلبية الكاسحة منهم لم ترتض الالتفاف حول ما عملت جماعة المشير عبد الحكيم عامر على تدبيره ، وغير هذا وذاك حققت فرق منهم مجموعة من الانتصارات المبكرة على العدو مضيعة عليه فرص التباهى بما حققه فى ٥ يونيه ١٩٦٧م. ، واقصد بها تلك الانتصارات المشهودة التى حققتها القوات المصرية القاعدية ، منها على سبيل المثال : ضرب تجمعات العدو المدرعة والميكانيكية فى منطقة رمانة شمالى سيناء بمقذوفات لنشات البحرية المصرية مساء يوم ٧ يونيه ١٩٦٧م. (أى فى عز الحرب) ، والانتصار المثالى الذى تحقق ليلة ٣٠ يونيه وفجر أول يوليو ١٩٦٧م. فى معركة رأس العش ، وتحطيم عدد من طائراته فى المعركة الجوية الشهيرة التى شهدها يوم ١٤ يوليو ١٩٦٧م.، وإغراق المدمرة إيلات أمام شواطئ بورسعيد فى ٢١ أكتوبر ١٩٦٧م. ، والهجوم على النقطة القوية فى الدفرسوار فى أكتوبر ١٩٦٨م. ، وتدمير النقطة الحصينة أمام بورتوفيق فى ١٠ يوليو ١٩٦٩م. ، وغيرها من العمليات الجريئة التى اتخذت فيها التشكيلات الحربية المصرية القاعدية مواقف الهجوم ، ولعل من أبرزها عملية إغراق عدد من سفن النقل البحرى والسفن المساعدة وتصديع أرصفة ومنشآت ميناء إيلات الإسرائيلى. فهل كان هذا الأداء أداء مهزومين ؟ .. الهزيمة لم تكن هزيمة جنود مصر وضباطهم الأصاغر ، وإنما كانت هزيمة قادتهم الأكابر.

اما الشعب فقد انتفض انتفاضته الشهيرة فى ٩ و ١٠ يونيه ١٩٦٧م. معلناً رفضه لقرار عبد الناصر بالتنحى ، وأكمل هذه الانتفاضة باحتجاجه الصاخب على الأحكام الهزيلة التى صدرت بحق من تسببوا فى هزيمة الجيش ، وتظاهروا ضد السادات

وسياسة اللاحرب واللاسلم ، وأصدر فريق من مثقفيه بياناً ضد سياسات السادات . كذبت السلطة الساداتية على الشعب كثيراً، وانقلبت على مثقفيه ، وصدّرت إليه كم من الزيف كبير ، لكن الكذب لم ينطل عليه ، والزيف لم يخدعه .. لم يستنم لممارسات السلطة على الرغم من حرج الموقف وإنما آثر أن يفضحها بمواقفه وبسلوكه اليومى مثلما فضحها بنكاته . أكثر من هذا فرض هذا الشعب إرادته على حاكميه و على أعدائه معاً ، والحرب . كما هو معروف . حرب إرادات ، فكانت حرب ١٩٧٣م. ومن العجيب أن العدو الذى حقق نصراً عسكرياً باهراً لمن يتأمله عن بعد أو قرب فى حرب ١٩٦٧م. لم يستطع أن يفرض إرادته على مصر ، فى حين نجح فى فرض هذه الإرادة بعد هزيمته فى حرب ١٩٧٣م. والسبب إنما يعود إلى اختلاف منطلقات القيادة السياسية المصرية فى كل من الحربين ، فشتان بين قيادة سياسية تناقضت تناقضت مع الصهيونية العالمية والاستعمار الذى تزعمته الإمبريالية الأمريكية ، وأخرى مدت الجسور التواد مع العدو وأعلنت أن ٩٩٪ من أسباب الصراع العربى الإسرائيلى يعود إلى أسباب نفسية ، وانحرفت بأقصى زاوية ميل باتجاه العدو الأمريكى وسلمته كل المفاتيح.

من الطبيعى أن تهز حرب ١٩٦٧م. المجتمع المصرى من جذوره . ومن الطبيعى أيضاً أن تسبق هزة الجذور أرجحة الفروع والهامات . وهل هناك ماهو أعلى هامة ، ومن ثم أكثر أرجحة، من هامة السلطة ؟ .. المجتمع المصرى أظهر الصلابة ، وتمسك بوحدة عنصرية ، وراجع نفسه ؛ والسلطة عمدت أول ما عمدت إلى إعادة تنظيم الجيش ثم رتبت أولوياتها ، لكنها لم تتخل عن إرثها من الرطانة ، ومن خبراتها مع هذا الإرث رفعت شعار " لا صوت يعلو فوق صوت المعركة " ، وتوالت الرطانات وهَاجَة البريق ، فتارة المرحلة مرحلة صمود ، وأخرى مرحلة ردع .

فى عهد جمال عبد الناصر ، عندما عمدت السلطة إلى الالتحام بالطبقات الشعبية وأخرجت اليساريين من المعتقلات ، تحسنت هذه الرطانات وأصبحت . على الرغم من كونها رطانات . على قدر من العذوبة كبير ، ودخلتها تعبيرات من نوع : الاشتراكية العلمية ، الديموقراطية الشعبية ، تحالف قوى الشعب العامل . ويسجل التاريخ أن بعضها وجد طريقه باتجاه التطبيق ، لكنه كان تطبيقاً غير مكتمل بسبب

من كونه تطبيقاً مؤسساً على رطانة ؛ أما فى عهد السادات المشغول بهموم السلطة بعد انقلابه على المنجز الناصرى فقد ساءت هذه الرطانة وتشوهت ، فأصبح اليساريون قلة مندسة ، وصار المناضلون مناضلى ميكروفونات ، وأضحت للديموقراطية أنياب ومخالب ، وظهرت ديموقراطية المفرمة ، وتحول الطلبة من وجهة نظر السلطة إلى " شوية عيال " ، فيما صار السادات نفسه سادس الخلفاء الراشدين ، وشُبهت جيهان السادات فى تجارتها بالسيدة خديجة بنت خويلد(١١).

(٢)

وما غاب الأدب عما حدث قبل النكسة . ولنسمها الآن نكسة . أوعما حدث بعدها . ومن الأدباء من أرهص بوقوعها ، وإنْ بصوت لم يتعد حنجرته ، ومنهم من سقط فى أحابيل رطانة السلطة ، أو اقتات على الأوهام التى أتاحتها له هذه السلطة ، أو تقوقع فى الأجحار ، أو لاذ بأبراج العاج ، أو ران عليه اليأس ، أو انتفض وانتظم فى صفوف المقاومة ، وهؤلاء كانوا من الكثرة بحيث حملوا العبء كأفضل ما يكون الحمل .. وهذا أمر معتاد مع المحن لاسيما مع وضع كذلك الذى عاشه المصريون.

فى دنيا الكتابة الأدبية ، كان هناك قبل النكسة متحققون يمثلون كل ما ذكرتُ ، منهم على سبيل المثال : توفيق الحكيم ، يحيى حقى ، نجيب محفوظ ، يوسف الشارونى ، يوسف إدريس ، نعمان عاشور، يوسف السباعى ، ثروت أباظة ، عبد الحميد جودة السحار ، أنيس منصور ، سعد الدين وهبة ، الفريد فرج ، إدوار الخراط ، سعد مكاوى ، محمود البدوى ، يوسف جوهر ، عبد الرحمن الخميسى ، أبو المعاطى أبو النجا ، محمد كمال محمد ، عبد الوهاب داود ، محمد خليل قاسم ، صلاح عبد الصبور ، أحمد عبد المعطى حجازى ، فؤاد حداد ، صلاح جاهين ، محسن الخياط ، حسن فتح الباب ، فرج مسكيم ، محمد مهران السيد ، حسن توفيق ، بدر توفيق ، نجيب سرور ، كيلانى حسن سند ، وغيرهم كثيرون كتبوا قبل وبعد النكسة، وما يميزهم عمن سأذكر أسماءهم فيما بعد انهم تحققوا قبل النكسة.

اما من تحققوا بعد النكسة ، وإنْ كانوا قد كتبوا ونشروا بعضاً مما كتبوه قبل النكسة ، فلعلهم الأكثر عدداً والأقوى حماساً ، والأقدر على التعامل مع الكلمة الأدبية بمعطيات المرحلة . وعلى أيدى هؤلاء حقق الأدب المصرى طفرات لاتنكر إنْ على مستوى التجديد فى الشكل ، او التحديث فى المضمون ، وسواء باستلهام التراث أو مسايرة النزعات العصرية أو بإضفاء روح جددة على الأطر القديمة . وقد انتظمهم عقدان هما عقدا الستينيات والسبعينيات من القرن الفائت .. العقدان الأكثر وثاقة بالأوضاع التى أدت إلى النكسة او استتبعتها . ومن هؤلاء على سبيل المثال : بهاء طاهر ، جميل عطية إبراهيم ، عبد الله الطوخى ، أمين ريان ، فاروق منيب ، جمال الغيطانى ، إبراهيم أصلان ، محمد البساطى ، يوسف القعيد ، يحيى الطاهر عبد الله ،عبد الحكيم قاسم ، محمد جبريل ، محمد مستجاب ، مجيد طوبيا ، محمد روميش ، أحمد الشيخ ، محمد المنسى قنديل ، سعيد الكفراوى ، عبده جبير ، أمل دنقل ، محمد عفيفى مطر، عبد المنعم عواد يوسف ، سمير عبد الباقى ، فؤاد حجازى ، زكى عمر ، محمد سيف ، محمد يوسف ، أحمد سويلم ، زهير الشايب ، أحمد عنتر مصطفى ، أحمد الحوتى ، حسن النجار ، عزت عامر ، فوزى خضر ، جميل عبد الرحمن ، محمد هاشم زقالى ، فنجرى التايه ، يسرى الجندى ، محمد أبو العلا السلامونى ، حلمى سالم ، أمجد ريان ، رفعت سلام ، عبد الدايم الشاذلى ، محمود عبد الوهاب ، محمد عبد الله عيسى ، رجب سعد السيد ، جار النبى الحلو ، إدريس على ، محمد المخزنجى ، عز الدين نجيب ، حسن طلب ، عصام الغزالى ، يسرى العزب ، محمود الوردانى ، محمد الراوى ، الخضرى عبد الحميد ، بهاء السيد ، محمد حافظ رجب ، محمد إبراهيم مبروك ، محمود عوض عبد العال ، أحمد هاشم الشريف ، وفيق الفرماوى ، إبراهيم عبد المجيد ، وكاتب هذه الشهادة ، وغيرهم كثيرون وكثيرون . وقد تنوعت مشارب ومذاهب ونزعات هؤلاء وأولئك تنوعاً كبيراً . وهذا أمر طبيعى لمجتمع مشغول بطرح الأسئلة المحيرة والبحث عن إجاباتها العويصة ، لكنها إجابات متعددة ، وربما مثلت فى تعددها أطواق نجاة له ، فإنْ لم يجد نجدته فى إحداها ، لم تفقده الأطواق الأخرى الأمل فى الطفو والنجاة.

وقتها كانت الحداثة الأدبية قد بدأت تخرج عن حيزها الأوربى ، وكانت نزعات

التجديد قد باتت تجذب المثقفين المصريين . كانوا قد بدأوا يتعرفون على تيار الوعى والشعور وما أسفرت عنه محاولات جيمس جويس وفرجينيا وولف للسباحة فى هذا التيار ، وكانت عبثية يونسكو وبيكيت واجتهادات أرتور اداموف قد بدات تطرق على الأدباء المصريين أبوابهم ، أما التيار الكافكاوى فقد اقتحم على المأزومين وغير المأزومين من السُرَّاد المصريين مخيلاتهم ، فيما أخذ صدى حركة الطلاب فى فرنسا والمجتمع الأوربى يتردد فى أجواء دول العالم الثالث ، ونمت أفكار هربرت ماركوز ، وظهر الهيبيز كمتمردين روحانيين على مادية المجتمع الأمريكى ، وقابل كل هذا نمو حركات التحرر العالمى ، وأفول شموس الامبراطوريات الاستعمارية القديمة. وتقدم الولايات المتحدة الأمريكية لقيادة الإمبريالية الجديدة . وكانت مصر فى ذلك الوقت هى حاملة الشعلة التى تضىء الطرق أمام طلاب التحرر والاستقلال . إزاء هذا كله ، وجد الأدباء المصريون انفسهم أمام محك حقيقى لمراجعة انفسهم ؛ النكسة فى الداخل : مسبباتها وتوابعها ، والحراك العالمى فى الخارج ومنجزاته التى تقف دونها منجزاتهم . من هنا انبعثت أكبر حركة تجديد فى الأدب المصرى بعد الخمول الإبداعى والانقطاع عن التجديد الذى واكب الهزة اليسيرة التى أحدثتها جماعة (الخبز والحرية) الطليعية ، وبعض أصحاب الأفكار الصادمة مثل د. طه حسين ، والشيخ مصطفى عبد الرازق ، د. محمد أحمد خلف الله.

قبيل النكسة كانت الحركة الأدبية المصرية قد تماست بالكاد مع ما يمكن تسميته بإرهاصات التجديد . نجد هذا مثلاً عند يوسف الشارونى وإدوار الخراط فى القصة ، وعند صلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطى حجازى فى الشعر .فى القصة نجد مقدمات تيار الوعى قد ظهرت ، والمنعطفات المتجهة صوب استنطاق الذات والاستفادة من العلوم النفسية قد بانت ؛ وفى الشعر نجد عباءات المبشرين بالمشروع القومى قد طُرِّزَت بصور استنبطها خيال غير تقليدى تماماً .

فى الأدب لا يمكن القول بالحدود الفاصلة ، ولا بالتخوم التى يعنى تجاوزها الانتقال من بيئة إلى بيئة ، ومن مناخ إلى مناخ . الأصح هو القول بتأثير قوانين الجدل ، لاسيما ما يتعلق منها بالتراكم الكمى الذى يؤدى إلى تغير كيفى ، وهذه

مسألة تستغرق وقتاً وزمناً ، لذا فإن تحديد نكسة ١٩٦٧م. تاريخاً لقياس مدى ما طرأ على الأدب المصرى من تجديد هو تحديد تستلزمة الدراسات النظرية فقط ، لكن بالقطع سبقت ارهاصات التجديد هذا التاريخ ، كما تلته كتابات ظلت ترسف فى قيود التقليدية . من هنا علينا الا ننسى ان للتجديد جذور تمتد إلى ما قبل نكسة ١٩٦٧م، لكن هذه النكسة ساعدت على الكشف عن العديد من الظواهر الفنية التى طرات على الكتابات الأدبية المصرية.

فى القصة كان التفتيت للأحداث وللشخصيات وللبناء الفنى ، وكان تأرجح الأمكنة ، وإعادة تراتب الأزمنة . نفس هذه الدرجة من التغيير حدث مع الشعر ، فالأغراض تبدلت ، والصورة البصرية احتلت المشهد الشعرى ، وتوارت الموسيقى الصاخبة أو خفتت ، وأصبح للموسيقى الداخلية اعتبار وأى اعتبار . واستفادت كل الأجناس الأدبية من بعضها البعض بل استفادت أيضاً من كل الأجناس الفنية غير القولية كالفنون التشكيلية والموسيقى . وأسرف الأدباء فى استخدام تقنيات السينما ، واعلوا من شأن الهلاوس والاستبطانات الداخلية ، وأصبح للحلم تقنيات تختلف من أديب إلى آخر ، وصارت للغموض مذاهب ، وللرمز اتجاهات . وإذا كان العزف على أوتار الاغتراب قد علت أنغامه وفرض نفسه على إبداعات هذه المرحلة ، فقد وازته دمدمات المقاومة وموسيقات الحرب ، مثلما وازته أناشيد طلاب الحرية والعدالة ، وظهر نمط من الأدباء يتميزون بالجسارة جنباً إلى جنب أولئك الذين اعتادوا حمل المباخر ؛ وبعد أن كانت الكلمة الأدبية أداة للاسترواح والتسلية والتدجين صار يُنظر إليها باعتبارها سلاحاً للقتال وأداة للإصلاح ووسيلة للتغيير ، لذا لم تخل سجون السلطة ومعتقلاتها من أجساد الأدباء.

(٣)

قبل النكسة كنتُ مهموماً بالكتابة فى أكثر من جنس أدبى ، إلا أن كتابة النصوص المسرحية كانت شغفى الأكبر . وكتبتُ نصوصاً مسرحية كانت الحرب هى موضوعها .. الحرب على إطلاقها .. وتركيزى فى هذه الكتابات كان منصباً على كونها ظاهرة بشرية

تجمع بين المتناقضات ، وأبرزها ما تزخر به من انسانية وتوحش .

بعد النكسة مباشرة اقتحم الهم السياسى دوائر اهتمامى . فكتبتُ مسرحية (٥٠٠ متر) وتعرضتُ فيها للأوضاع والتيارات السياسية والعسكرية والفكرية والدينية التى كانت سائدة فى مصر آنذاك من خلال مجموعة من الأسرى المصريين . جميعهم من المدنيين . المحتجزين بمسجد مُهَدَّم على الضفة الشرقية لقناة السويس بمدينة القنطرة شرق ، بعد ترحليهم من العريش فى حراسة جنود العدو الذين احتجزوهم بالمسجد توطئة لتسليمهم إلى السلطات المصرية بإشراف دولى ، لم تكن المسافة التى تفصل بين الأسرى وذويهم سوى نصف الكيلومتر .. أمتار قليلة طال انتظار الوصول إليها . وأثناء هذا الانتظار وقعت مجموعة من المراجعات والأحداث الدرامية الدامية ،أسفرت عن عدد من الإرهاصات المرعبة التى تحققت الآن بالفعل وأصبحت واقعاً على المستويين المحلى والدولى . وكتبتُ مسرحية أخرى تعالج الكيفية التى واجه بها المصريون النكسة ، وكيف كان إقبالهم على الحياة ، أثناء القصف لمدينة الإسماعيلية ، من خلال مراهقين اثنين .. ولد وبنت .. بينهما جسد لرجل جريح ..عنوان هذه المسرحية هو (يمامتان) ، وتكاد تكون هذه المسرحية فيضاً من الغناء لأولئك الذين آثروا الحياة تحت القصف ، وشهداً من مشاهد الحياة برفقة الموت.

وتسببت النكسة ، وحرب الاستنزاف التى تلتها ، فى انتقال شغفى إلى القصة القصيرة . ولى قصة هى (الباشمهندس) عرضتَ فيها لوقع النكسة ، وقرار عبد الناصر بالتنحى ، على الشعب الذى اندفق هادراً برفضة لهذا التنحى فى ٩ و١٠ يونيه ١٩٦٧م. ، مثلما عرضتُ للمواقف المتناقضة التى وقفتها آنذاك الفئات الطفيلية التى لفت ظهورها قبيل النكسة الأنظار . ووُصِفتْ القصص التى كتبتها فى هذه الفترة بالقصص النبوءة ، فجل القصص التى كتبتها عن ميادين القتال كانت تنبئ بنصر أكتوبر وتؤكده ، لاسيما تلك التى كتبت قبل أكتوبر بأيام ، وهذا ما قال به غير ناقد وأديب وفى مقدمتهم استاذى بهاء طاهر . ومن بين القصص ، التى عالجتُ بها قضايا العدل والحرية والديموقراطية وأزمات نظام الحكم ، قصة أذهلتْ كثيرين ممن قراوها فى زمن كتابتها ، ولم يجرؤ أحدٌ على نشرها فى وقتها لأنها ببساطة تنبأت بمصرع

السادات . ولهذه القصة عنوان لعله الأطول فى جميع قصصى ، هذا العنوان هو (نقوش غائرة ، على حجارةٍ متناثرةٍ ، فى مقبرةٍ ، آيلةٍ للسقوط) . وكانت هذه القصة قد كتبت فى فبراير ١٩٧٤م . ، أى قبل المصرع الفعلى للسادات بسنوات غير قليلة.

القصص وقتها لم تكن مجرد قصص وكفى . أشكال كتاباتى كانت جديدة ، هذا صحيح ، لكن الأصح أن اهتمامى بالشكل كان أقل من اهتمامى باستقراء أجواء النكسة والنكبات التى حاقت بنا والانتصارات القليلة التى حققناها على امتداد جبهة القتال . مصر بالنسبة لى ولكثيرين غيرى كانت وما زالت محك إبداعنا الأدبى . وقتها كنتُ معنياً باستنهاض الهمم .. نعم .. كم أرقتنى مشاعر الإحباط التى غزت البعض . كان هذا البعض قليلاً فى البداية ، وقليلاً جداً إبان حرب الاستنزاف ، لكنه أخذ فى التزايد مع حالة اللاحرب واللاسلم التى استتبعتها مبادرة روجرز . وقتها كنتُ مثل غيرى مهموماً بالبحث عن الأصيل الدائم فى المواطن المصرى ، وعن سر الجمرة المتقدة بين ضلوعه.

من حيث التكنيك كان التنوع ديدنى فى هذه الفترة ، والواقعية فيما أعتقد كانت المعطف الذى اتسع ليشمل نزوعى باتجاه الرومانسية وميلى إلى موسيقى الشعر والتشكيل البصرى ، واستفدتُ كغيرى من تقنيات السينما والحلم والكابوس وتيار الوعى والشعور كتبتُ قصصاً تسجيلية وأخرى فانتازية ، والرمز فى كتاباتى خلال هذه الفترة كان له حضور واضح . لكنه الرمز الفنى .. الشفيف .. الواضح .. لا الرمز الهارب أو الرمز المُعَمّى . كنا نقاتل وقتها بالكلمة . هذا ما قاله الناقد الأدبى المعروف فاروق عبد القادر فى الملحق الأدبى لمجلة الطليعة . بالفعل كنا نقاتل بالكلمة .. نقاتل فى أكثر من جبهة عبر مراحل متعاقبة من التغير متباينة الخصائص : هزة النكسة ، انتعاشة حرب الاستنزاف ، حيرة حالة اللاحرب واللاسلم ، ثم نشوة انتصار ١٩٧٣م . ، وصاحب هذه المراحل صدمات السادات الكهربائية وتحولاته الانقلابية ، تلك التى انتهت إلى اعتقالى ومجموعات من الأدباء والمثقفين عام ١٩٧٤م. ويالها من تجربة أرجو أن تتاح لى فرصة الحديث عنها فى لاحق الأيام.

الديوان الصغير

«المواطن سين»

مسرحية

تأليف : بهيج إسماعيل



تقديم:

عيد عبد الحليم

بدأ «بهيج إسماعيل» رحلته مع المسرح منذ أربعين عاماً، فهو من الجيل الذى تفجرت مواهبه الإبداعية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، فحمل - كباقى أبناء جيله من المسرحيين أمثال لينين الرملى ويسرى الجندى ومحمد أبو العلا السلاموني - مهمة اكتشاف مناطق مسكوت عنها فى التراث والحياة المصرية.

وقد جاءت مسرحيته الأولى «محاكمة رأس السنة» عام ١٩٦٨ والتى قام ببطولتها وإخراجها الراحل كرم مطاوع لتناقش أزمة الإنسان المعاصر فى ظل سيادة الآلة.

وظل هذا الخط الدرامى يراود مخيلة «بهيج» فكتب «الآلهة الغضبى» فى نفس العام، والتى حصل عنها - بعد ذلك عام ١٩٩٢ على جائزة الدولة التشجيعية، ثم جاءت مسرحيته «حلم يوسف» لتربط بين الواقع والأسطورة، وتأكد هذا المزج - كذلك فى مسرحياته التالية «عاشق الروح» و«شاهد ملك».

وعلى ما أرى فإن تجربة «بهيج إسماعيل» تنقسم إلى قسمين:

الأول: ينتمى إلى ما يمكن أن يسمى بـ «تيار الوعى فى المسرح» كما فى المسرحيات التى ذكرناها سابقاً، حيث الانحياز إلى لغة مسرحية تجمع بين الفكر والأداء وبين الرؤية الاجتماعية سواء جاءت فى إطارها اللحظى، أو تغليف اللحظة ببعد رمزى «أسطورى» أحياناً.

والقسم الثانى «المسرح الجماهيرى»، أو بعبارة أخرى «المسرح الخاص» والذى يحتاج إلى لغة أشد تبسيطاً وقريبة - أحياناً - من لغة الشارع، وهنا يكون الاعتماد على حدث بسيط أو عابر يتم من خلاله نسج أحداث أخرى، ومن هذا النوع لديه نجد مسرحيات «الدخول بالملابس الرسمية» والتى قام ببطولتها سهير البابلى وأبو بكر عزت، و«البرنسيسة» والتى قام ببطولتها ليلى علوى وفاروق الفيشاوى ومحمود الجندى و«زواج مستر سلامة» بطولة أبو بكر عزت.

ومع ذلك تبقى هناك رؤية كاشفة فى كثير من هذه الأعمال للتحولات الاجتماعية العاصفة التى مر بها المجتمع المصرى خلال الثلاثين عاماً الماضية.

ويدل على ذلك المسرحية القصيرة التى بين أيدينا - الآن - «المواطن سين» والتى يكشف فيها «بهيج إسماعيل» عن أحد وجوه الفساد السياسى فى الواقع المعاصر، من خلال مشهد إنسانى متكرر لمواطن فقد كل شىء فى حياته التى أصبحت أيضاً مهددة ولا يملك فى النهاية إلا كلمة «نعم» أو «لا».



والتى لو قالها ستصب فى مصلحة الآخرين ، لا مصلحته هو.

وهنا تبرز آليات الضغط المختلفة ضد هذا الكائن الهامشى من تسيد المال كمحرك للأحداث ومغير إجبارى للأمنيات على مستوى الواقع، لكنه فى النهاية يختار أن يكون «هامشياً» بدلا من ان يكون لعبة فى يد الآخرين.

وهنا تتضح لنا واحدة من خصائص «مسرح بهيج إسماعيل» أنه يعبر بالجزئى عن الكلى وبالخاص عن العام، وإن حملت لغة الكتابة أبعاداً فلسفية ممتدة الدلالة.

المشهد الأول

الزمن: الانتخابات القادمة

مكتب ضابط نوتبجى . قسم شرطة. القاهرة

الشرطى: ،على الباب. صائحا انتبااااه

(يهب أمين الشرطة عن مكتبه واقفا)

المأمور: ،داخلا، هل أحضروا المواطن سين؟

أمين الشرطة: لم يات احد يا باشا

المأمور: أخشى ان تكون الطائرة قد اقلعت به! الدنيا مقلوبة بسببه .. وزارة الداخلية ومجلس الشعب والرئاسة أيضاً.

إنه اخطر مواطن فى مصر اليوم. القاضى أيضا لم يصل لابد أن ننتهى اليوم من هذه القضية على خير.. أو حتى على شر. اول ما يصل اهتموا به.. اهتموا به.. فاهم؟

أمين الشرطة: امرك يا فندم (ويغادر المأمور)

الشرطى: من المواطن سين هذا؟

الأمين: لا أعرف .. لعله مجرم دولى أو جاسوس

الشرطى: من المواطن سين هذا؟

الأمين: لا أعرف .. لعله مجرم دولى أو جاسوس

الشرطى: ولكن الباشا يقول: المواطن سين

الأمين: آه .. تعنى أنه مصرى؟ ربما وربما لا.. فهذه الصفة منتشرة عندنا الآن فى مصر بعد أن أضيفت صفة المواطنة فى الدستور. ولكنها أصبحت تطلق على كل من هب ودب.

ولكن هل قال الباشا المأمور إن القضية خطيرة؟

الشرطى: نعم. وقال إن قاض سيأتى إلى هنا بنفسه

الأمين: وهل قال اهتموا به؟ أعنى سين؟

الشرطى : نعم .. وكررها

الأمين: وماذا يقصد؟

الشرطى: يقصد تأديبه طبعا حسب لغتنا.

الأمين: قل لهم يجهزوا غرفة التأديب

الشرطى: تمام يا فندم. (وينصرف)

(تدخل فتاة فى الثلاثين يبدو عليها الإجهاد)

الفتاة: صباح الخير يا باشا

الأمين: أهلا يا استاذة

الفتاة: (مندفعة بعشم) جئت اليوم وانا مصممة الا اخرج بدون قضية.. لقد فصلت من مكتب المحامى الذى أعمل فيه لأننى قمت بمصالحة زوجين يطلبان الطلاق بينما كان هو يسعى للتفريق بينهما لعلة فى نفسه، لقد فكرت فى الانتحار بعد ان تركنى خطيبى.. قلت له نعيش فى شقة أمى مبدئيا لكنه رفض.. عاين الشقة ووجدها لا تصلح (تنفعل فجأة وتبكى) أنا منحوسة .. انا منحوسة.. (ثم تهدأ) ثالث واحد يتركنى بحجة أن ظروفه صعبة.. كان يقوم بتوصيل الطلبات للمنازل لكن صاحب المطعم استغنى عنه مع انه حاصل على مؤهل عال ومؤدب وذوق.. وشكله مقبول.

تركنى واستسلم لأحد الشيوخ فنصحه بالصبر والصوم واصبح لا يغادر الجامع . ارنى دفتر المحاضر.

الأمين: لن تجدى فيه قضية تصلح لك.. كلها قضايا تافهة.. محاضر إزعاج.. بالوعات مفتوحة .. اسلاك كهرباء عارية.. ميكروفونات مقلقة .. زبالة مزمنة.. كلها قضايا زبالة والذين يشتكون جميعاً ينتظرون حلولا من الدولة لا من المحاكم.. والدولة تتركهم – كالعادة - يأكلون بعضهم هل سترفعين قضية على الدولة؟

المحامية: (تصرخ كأنها فى مرافعة لى شهران لم أدفع إيجار الشقة وباق لى شهر واحد واطرد أنا وامى حسب القانون.. وأمى مريضة عندها ضغط وسكر ونقرس .. حتى النقرس الذى كان لا يصيب سوى الأغنياء من كثرة أكل اللحم .. أصبح يصيب الفقراء بسبب اكل الفول! ماذا نأكل إذا امتنعنا عن أكل الفول؟ قل لى ماذا نأكل؟ (تضرب المكتب بكفها) انا لم آت هنا لكى اتسول .. انا محامية ومعتمدة فى النقابة وأريد قضية .. أريد أن أعمل . هذا حقى.

الأمين: اجلس واهدأى يا آنسة نجوى

المحامية: لا . لن اجلس ولن اهدأ (تنفعل) إن معى مطواه فى الشنطة احملها تحسبا لحوادث الاغتصاب (تخرج المطواة) هاهى. سأطعن بها نفسى أمامك وأنهى حياتى

الأمين: ،ناهضا، ادخلى المطواه مكانها من فضلك . عندى لك قضية

نجوى: ،تدخل المطواه، جنائية أم أحوال؟

الأمين: لا أعرف.. ولكن المتهم فى الطريق .. ذهبوا لإحضاره من المطار. هو متهم خطير كما يقول الباشا المأمور.. لكن يبدو ان تهمته سرية وخطيرة أيضا فالقاضى سيأتى إليه هنا بنفسه.

نجوى: كيف؟

(يقتحم المكان المواطن سين مشلول الحركة من أمين شرطة مكمم الفم بالبلاستر. وهو شاب على مشارف الأربعين نحيلا. ملابسه عادية . يبدو مذهولا).

ضابط المباحث: ،المرافق لسين، افتح المحضر.. واكتب فى آخره وقد أحضره الرائد (.....) من على سلم الطائرة فى آخر لحظة وهو يهم بالهروب من مصر.

الأمين: أمرك يا فندم . وقد أعددنا غرفة التأديب بناء على أمر الباشا المأمور.

الضابط: ،لأمين الشرطة المرافقين، نفذوا أمر الباشا لحين أعرف ما حكاية هذا المجرم.

(يقودان المواطن سين بالخارج بينما هو ينظر ما دا رقبته تجاه نجوى فى استغاثة)

(يختفون مع الضابط)

نجوى: ليس من حقهم تعذيبه

الأمين: إنما هو تأديب وليس تعذيب. بهدف الاعتراف

نجوى: هذا ضد القانون

الأمين: ليس هذا مكان مرافعات يا أستاذة

نجوى: اطلب لى إذنا أن ألحق بهم

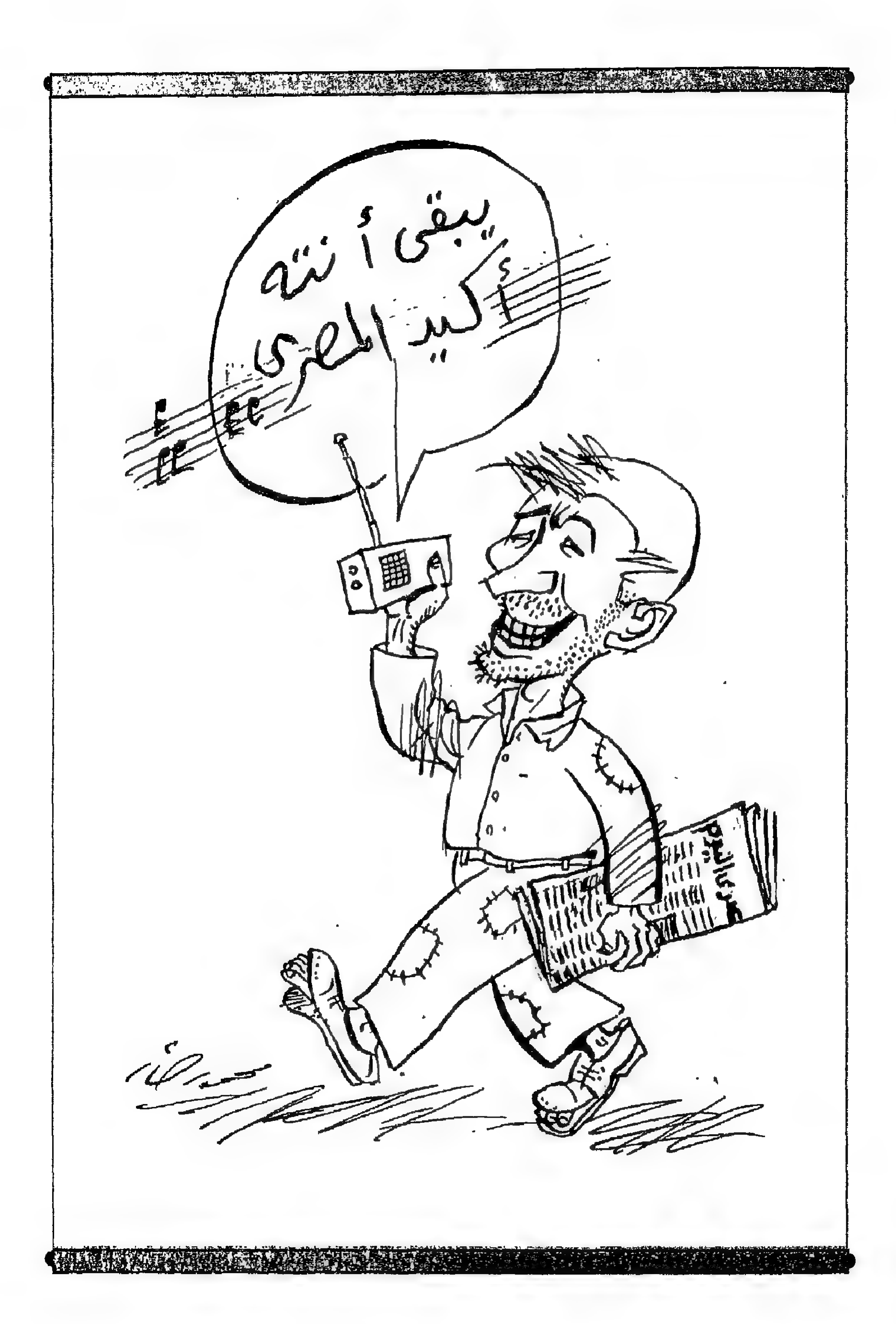
الأمين: ليس هذا من حقك

نجوى: إنه موكلى . لقد أخبرته أننى معه . وهو وافق

الأمين: وافق ؟ كيف وافق وفمه مكمم

نجوى: وافق بعينيه.. لقد قرات عينيه. إنه مظلوم . نظرته لى كانت تدل على انه مظلوم. نظرة المظلوم لا تخفى على احد (يسمع صراخ المواطن سين آت من داخل القسم)

ماذا يفعلون به ماذا يفعلون به؟!


يبقى أنت أكيد المصرى

الأمين: من فضلك لا تثيرى لنا المشاكل.. يمكن الانصراف

نجوى: لا. لن أخرج من هنا وحدى.

(يدخل المأمور)

المأمور: ما هذا الصوت العالى؟

الأمين: لا . لا شىء يا باشا

المأمور: هل وصل المواطن سين

الأمين: نعم يا باشا.. وهو الآن مع سعادة رئيس المباحث يهتم به حسب أوامر سعادتك.

نجوى: اسمع لى يا سعادة المأمور .. ليس من حق أحد تعذيب أحد حتى لو كان متهما.. لابد اولا من سماع اقواله

المأمور: عمن تتكلمين.

نجوى: عن موكلى .. المواطن سين

المأمور: ومن الذى أمر بتعذيبه؟ بالعكس .. أنا أمرت بالاهتمام به

الأمين: (مضطربا) يبدو اننى فهمت الأوامر خطأ يا فندم وابلغتها للسيد رئيس المباحث .. خطأ غير مقصود يا فندم (يسمع صراخ سين) سأذهب لأخلصه فورا (ويغادر)

نجوى: ما هى حكاية هذا المتهم يا فندم؟

المأمور: هل أنت صحفية؟

نجوى: لا . محامية. وقد جئت للدفاع عن المتهم

المأمور: ومن أخبرك بأمره؟ إن الموضوع سرى حتى الآن.. حتى ضابط المباحث الذى ذهب لإحضاره لا يعرف عنه شيئاً.

لقد حافظنا على سرية الموضوع حتى لا يؤثر أحد من المرشحين عليه. حتى هو لا يعرف لماذا أحضرناه .. باختصار .. هذا المواطن يعتبر أهم مواطن فى مصر اليوم.. فللمرة الثالثة تتعادل الأصوات بين مرشح الحزب الحاكم ومرشح المعارضة.. ويحتاج الأمر لصوت واحد فارق.. وقد اختار الكمبيوتر هذا المواطن لكى يكون هو صاحب الصوت الفارق.. وصوته هو الذى سيحدد الأمور داخل مجلس الشعب وداخل الحكومة وداخل الدولة كلها.. إن اسمه الحقيقى هو : الشحات عبده الأخرس.. ونحن اختصرناه

إلى «سين» .. المواطن سين.. إننا نريد أن ننشر لفظة مواطن فى البلد بعد تغيير الدستور.. وبعد أن اختفت ألفاظ أفندى وأستاذ مع الملكية ثم سيد مع الاشتراكية ولم يعد سائدا فى المجتمع ألقاب الحاج والباشا..

نجوى: ذلك لأن السيادة فى المجتمع لرجال الدين والشرطة

المأمور: تماما. المهم أننا فوجئنا بسفر المواطن سين إلى الخليج ربما بحثا عن عمل أو خلافه فأسرعنا بإحضاره . لقد جهزنا له لجنة انتخابية خاصة يشرف عليها قاضى من أكبر قضاة مصر وأشدهم عدلا. حاولى ان تعتذرى له عما حدث نيابة عنا.. فلاشك أن المرأة أكبر تأثيرا على الرجل منا.

(يدخل المواطن سين بصحبة ضابط المباحث وهو يعرج ويتأوه) (يسرع إليه المأمور ويسنده)

ضابط المباحث: لقد اعتذرت له يا فندم (وينصرف)

المأمور: وسأعتذر له أنا أيضا وأرجو أن يقبل اعتذارى.

«يحدثه بود» أنت أيضا أخطأت يا أخ شحات حين لم تدل بصوتك فى المرات الثلاثة السابقة

سين: وهل لصوتى أهمية؟

المأمور: كل الأهمية يا صديقى

سين: أنا ليس لى أى صفة فى هذا البلد

المأمور: لا داعى لهذا الكلام. أنت مواطن تتمتع بصفة المواطنة

سين: لماذا لم تتركونى أغادر البلد بحثا عن أى عمل فى الخارج؟

نجوى: «مندفعة» ولماذا تغادرها بحثا عن عمل فى الخارج .. أنت لك حقوق هنا .. حقوق المواطنة

المأمور: تماما.. لا يصح أن تغادر حضن أمك إلى بلد آخر

سين: أمى ستموت لو عرفت أننى رجعت ولم أسافر

المأمور: هل أفطرت؟

سين: كنت سأفطر فى الطائرة.

المأمور: طعام الطائرة رمزى ومجفف سنحضر لك إفطارا حالا.

قطعتين باتيه.. قطعتين كورواسو لفتح الشهية..

وقبلهما كوب الشاى بالحليب طبعا وبعد ذلك نختار إفطارك بنفسك ،تزغزغين المأمور، إنسى ما حدث..

نحن هنا أهلك.. ،ويتجه للباب وقبل أن يغادر يهمس للشرطى، إحذر أن يهرب ،وينصرف،.

نجوى: ،مقتربة منه، هل أنت خائف؟

سين: نعم. فطول حياتى اتحاشى دخول أقسام الشرطة

نجوى: لا تخف. انا معك . اسمى نجوى علام. الآنسة نجوى علام محامية . جئت إلى هنا بالصدفة ولكن يبدو أن القدر كان يخطط لكى يجمعنا معا. هل أخبروك لماذا أنت هنا؟

سين: لا . لكننى فهمت الآن انهم يحتاجون صوتى

نجوى: انت اهم رجل فى مصر الآن.. أنت تمثل شعب مصر كله..

،تبتسم، أنت الكل فى واحد.

سين: أنا حياتى كلها ارتبكت .. من اين سأتى بثمن تذكرة اخرى الآن.. لقد جمعت ثمنها طوال عامين كاملين .. من كل من اعرفه وكتبت لهم إيصالات امانة.. كما عملت شيالا فى محطة مصر رغم ضعف جسمى.. امى ستموت إن عرفت اننى لم أسافر .. سيطردونها من الغرفة التى تسكنها هى وإخوتى.. انا العائل الوحيد لهم. انا لا أصدق أن كل ما حدث معى من أجل صوتى..

من انا حتى يصبح لصوتى كل هذه الأهمية. انا اشك أنهم جاءوا بى إلى هنا ليسدوا بى خانة.. ليستخدمونى لإغلاق أوراق قضية ما.

نجوى: ،مبتسمة، لا تخف طالما انا معك. إنسى الماضى وفكر فى المستقبل .. هم يحتاجونك الآن.. وهذه فرصتك الوحيدة للحصول على حقوقك كمواطن.. حق العمل وحق المسكن وحق العلاج وكل حقوق المواطن. اخبرهم انك لست مواطنا بالفعل طالما انك لم تحصل على حقوقك .. وإطلبها كاملة قبل الإدلاء بصوتك. حياتك كلها هى اليوم.. ماضيك وحاضرك ومستقبلك. عمرك الحقيقى هو الآن. اطلب كل ما تريد ولا تثق إلا فيما يتحقق لك امام عينيك.

سين: ،فى إعجاب، من أنت؟

نجوى: ،مبتسمة، الم اقل لك ،نجوى علام، الآنسة نجوى علام . محامية . وإنت

سين: اسمى: الشحات عبده الأخرس

نجوى: الشحات عبده الأخرس! كما لو كان اسمك اختصارا للعهود الثلاثة التى مرت بها مصر. هل أنت متعلم؟

سين: تعليم متوسط. لكننى اقرأ كثيراً. لا أدرى لماذا غيروا اسمى إلى المواطن سين؟

نجوى: هذه لغة الشرطة ونحن لا نفهمها . ركز فى المستقبل . قل وردد ورائى.. انا الشحات عبده الأخرس المواطن المصرى

سين: أنا الشحات عبده الأخرس.. المواطن المصرى

نجوى: ولى حقوق المواطن

سين: ولى حقوق المواطن

نجوى: حق العمل

سين: حق العمل

نجوى: حق السكن

سين: حق السكن

نجوى: وحرية الرأى

سين: وحرية الرأى

نجوى: والزواج

سين: الزواج؟ أهذا حق من حقوقى أيضاً؟

نجوى: طالما حصلت على العمل والسكن والحرية فلماذا لا تتزوج وتكون أسرة؟

سين: (تأملها طويلا فتحس بالخجل) كم أنت جميلة؟

نجوى: وكم أنت مظلوم. نحن الاثنان مظلومان.

سين: (سعيدا) أحس أننى أهم بالطيران

نجوى: (هامسة) بدون طائرة؟

سين: نعم. أهذا هو الأمل؟

نجوى: نعم. إنه هو

سين: أهو حق من حقوقى أيضاً؟

نجوى: نعم. كمواطن.. وكإنسان

(يأتى المأمور)

المأمور: تفضل يا سيد سين

سين: ،ناظراً النجوى وهو يتحرك، انتظرينى.

• •

المشهد الثانى

قاعة انتخابات. سين جالس وحده إلى منضدة

القاضى: ،مقتربا منه، هل الامتحان صعب إلى هذه الدرجة؟

سين: ،يقف احتراما، الحقيقة يا سعادة القاضى..

القاضى: اجلس .. أنت فى لجنة ولست فى محكمة

سين: يهيأ لى أننى فى لجنة امتحان

القاضى: هو امتحان فعلا.. لضميرك.. إما الشمس أو القمر.

الم تلتق بها قبل دخولك إلى هنا؟

سين: الشمس والقمر؟

القاضى: المرشحين. مرشح الحكومة ومرشح المعارضة

سين: نعم التقيت بهما.. وأخبرنى كل منهما عن برنامجه للمستقبل

القاضى: ،مبتسما، وصدقتهما؟

سين: الحقيقة أن الاثنين كلامهما حلو.. ولكن ما يهمنى هو العمل.. لقد وضعتهما فى اختبار كما يضعاننى الآن.. إن لى طلبات كمواطن كما أن لهم أهدافاً من دخول المجلس.

القاضى: فكر فى البلد..

(ويتركه ويبتعد)

(سين يشرد)

صوت: أهلا أهلا بحضرة المواطن الكبير

(يتجسد صاحب الصوت حيث يتذكر لقاءه معه)

سين: أهلا بك يا حضرة المرشح

مرشح الحكومة: خذ (يعطيه ورقة من فئة المائة جنيه)

سين: ما هذا؟

م.الحكومة: فتح كلام للتعارف

سين: ،رافضا، لا. لى طلبات أخرى

م.الحكومة: سأسمع منك. ولكن اسمع منى أولا.. علامتى هى الشمس وأنا واضح مثل الشمس..

أم سين: ،متسجدة له، بقى يارب مكتوب علينا نعيش ونموت لا نرى الشمس؟ نعيش ونموت زى الصراصير فى بدروم تحت الأرض؟ (تختفى الأم)

سين: ،للمرشح، أنا أيضا واضح مثل الشمس .. وبما أن الشمس ترمز للنهار حيث العمل.. وللنور حيث المسكن الصحى.. وللدفء حيث الطعام الذى يمدنا بالحرارة.. فأنا عاتب على تلك الشمس.. فأنا لا أجد عملا ولا مسكنا صحيا ولا طعاما مفيدا .. ألا يدل هذا - يا سيدى - على أن تلك الشمس قد تخلت عنى ولم تضعنى فى الاعتبار؟

م.الحكومة: آه . فهمت . تعالى إلى مكتبى - بعد الإدلاء بصوتك - لأحل لك كل تلك المشاكل

سين: ولماذا - سامحنى - بعد الإدلاء بصوتى؟

م.الحكومة: دعنى أكمل لك مزايا الشمس.. رمزى الانتخابى .. هل سمعت عن التمثيل الضوئى؟

سين: لا!

م.الحكومة: إنها العملية الحيوية اللازمة للنبات والتى بدونها لا تتكون الثمار

سين: الثمار. هذا ما أبحث عنه تماما .. الثمار

م.الحكومة: ليس هذا ما أعنيه.. إنما أريد أن ألفت نظرك إلى أننا ناس علميين.. نفهم فى العلم ونؤمن به ولسنا كغيرنا نسير وراء الخرافات والشعوذة

(يظهر مجسدا المرشح الاخر مرشح المعارضة .. غاضبا)

م. المعارضة: ماذا تقصد بالخرافات والشعوذة أيها الأفاق؟

،متحولا إلى سين، لا تسمع كلام هذا الرجل..

هو كثير الكلام قليل الفعل وأنت مجرب وعارف .. كما أنه ليس له وعد. ثم إنه اتخذ لنفسه من الشمس رمزا...

ألا يذكرك قرص الشمس بأيام الجاهلية حين كان الكفر سائدا وكانوا يعبدون

الشمس؟ لقد اخترت القمر رمزا لى .. لأن القمر لا يظهر إلا فى الظلام.. ونحن الآن نعيش الظلام نفسه.. ثم إن القمر يذكرك بالنصر والأنصار وطلع البدر علينا، ونحن منصورون بإذن الله.

حكم ضميرك الدينى يا أخ شحات.

سين: (ينقل البصر بينهما) سأنتخب من يحضر لى الآن عقد عمل موقعا ومسجلا ومضمونا لمدة عام على الأقل مع شرط جزائى ضد من يتخلى عن الآخر. وكذلك عقد شقة إيجار او تمليك بشرط ان تدخلها الشمس ولو على السطوح. واسمى وبياناتى كلها فى القسم عند السيد المأمور.

(يختفى المرشحان ويتجه القاضى إلى سين)

القاضى: الم تتوصل بعد إلى قرار؟

سين: إننى انتظر تحقيق مطالبى اولا.. هل يمكن لى ان اتمشى قليلا يا سيدى فأنا قلق

القاضى: كما تريد .. ولكن لا تغادر القاعة. سأحضر لك ينسونا

(يتمشى سين.. ويلاحظ انه يعرج)

لماذا تعرج؟

سين: نعم؟ آه.. لقد وقعت عن السلم

القاضى: (يتمشى معه) يجب ان تعلم ان المسئولية الملقاه على عاتقك اليوم مسئولية كبرى .. وقرارك سيحدد مصير امة.

قرارك قرار تاريخى. لماذا ترتعش؟

سين: (يعود للجلوس) سامحنى يا سيدى.. لأول مرة أحس ان لى قيمة.. اننى مهم إلى هذه الدرجة (تدمع عيناه)

إن القلم يرتعش فى يدى ويتراجع كلما اقترب من ورقة الانتخاب.. كما لو كنت سأوقع على أوراق ضدى.. طوال حياتى وانا احس اننى مهان.. اننى لا شىء سامحنى إن بكيت (يمسح دموعه) إن جسدى كله يرتعش كما لو كنت مقبلا على حكم بالإعدام.

القاضى: اهدأ وتخلص من الخوف .. انت حر

سين: رغما عنى يا سيدى.. إنه ميراث الآباء والأجداد..

إن الخوف قرينى الذى يسكن بدنى ويتمدد فيه طوال هذه السنين وليس من السهل أن

يخرج فى يوم واحد

القاضى: فكر فى الغد. (ويتركه)

(يرفع عينيه فإذا بنجوى علام امامه)

نجوى: فيم تفكر؟

سين: الحقيقة انا افكر فيك

نجوى: انا ايضاً افكر فيك وانتظرك

سين: إننى احس ان عمرى كله هو اليوم كما اخبرتنى انت..

لقد طلبت العمل والسكن من اجلك انت.. لكن هل يمكن ان يتحقق هذا الحلم؟

نجوى: ولم لا: إن الأمر بيدك الآن.

سين: لقد احببتك منذ ان نظرت إلى تلك النظرة الحانية بينما يدى مكبلتان وفمى مكمم.. رأيت فى عينيك دموع عمرى كله فأحببتك بكل حرمان الحياة داخلى..

لقد كنت أفكر فيك وأنا معلق فى غرفة التعذيب بما يفوق التعذيب نفسه.. كنت أخاف ان اموت قبل ان اخبرك اننى احببتك .. ثم مرحبا بالموت بعد ذلك.

(تختفى نجوى وتحل محلها امه)

أم سين: الم تسافر يا شحات؟

الشحات: طلبوا منى أن أؤدى واجبى الوطنى أولا يا أمى..

أم سين: وماذا أعطوك هم لتعطيهم صوتك؟

الشحات: لقد طلبت منهم عملا وسكنا صحيا.. سكنا تدخله الشمس يا أمى .. لو جاء فى مرشح الشمس بما طلبت أولا سأختاره هو من أجل الشمس .. ومن أجلك يا أمى .. ولو جاء الآخر..

أم الشحات: لا تعطى صوتك لأحد

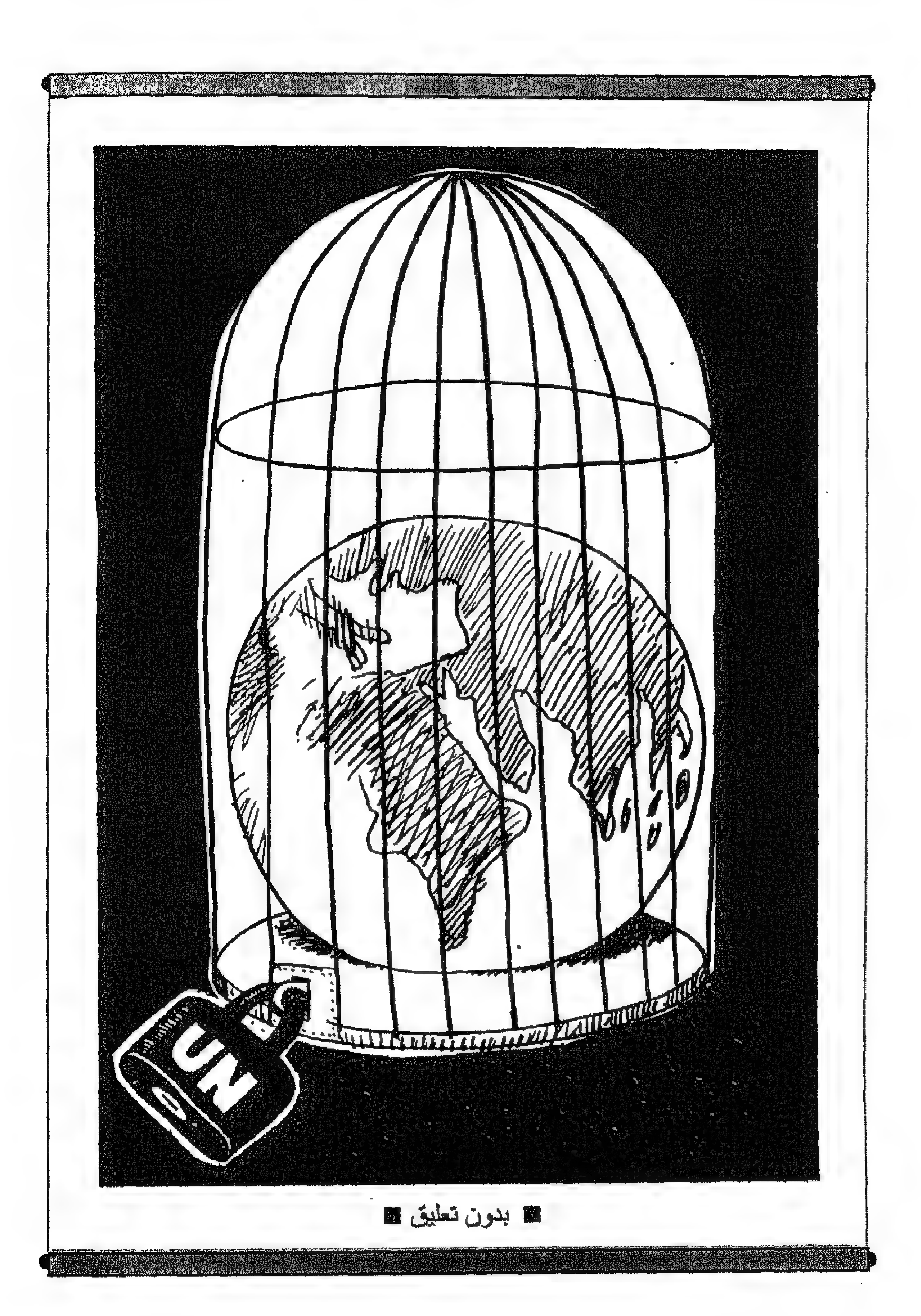
الشحات: ولكن يا أمى..

أم الشحات: لا تصدق ماقالوه لك .. سافر يا شحات

الشحات: يا أمى..

أم الشحات: سافر

(وتختفى الأم. ينهض الشحات كأنما سيغادر المكان.. يفاجأ بالجرسون داخلا عليه باليانسون ومظروفين)



■ بدون تعليق ■

الجرسون: «همسا له» معى مظروفان .. أحدهما من الشمس والآخر من القمر.
(يعطيه المظروفين وينصرف)
(سين يفتح المظروف الأول ويخرج منه ورقتين)
الشحات: لا أصدق! لا أكاد أصدق. عقد عمل وعقد شقة! لعلهما مزوران.. ولكن الأختام.
(يفتح المظروف الثانى) يا إلهى .. عقد عمل وعقد شقة أيضاً. لا يبدو أننى فى حلم..
(يعاود التأكد) هذه الشقة الشمسية فى الهرم..
وهذه القمرية فى إمبابة .. والاثنان موثقتان!!
وهذا عقد عمل .. وذاك عقد عمل .. هذا بائع فى سوبر ماركت وذاك ديلفرى فى محل بيتسا؟ أيهما أختار أيهما أختار؟ يا إلهى عملين وسكنين فى وقت واحد؟!
أيهما أختار أيهما أختار .. سأنتخب الاثنين .
سيدى القاضى .. سيدى القاضى
القاضى: «متجها إليه» ماذا هل اخترت؟
الشحات: ألا يمكن انتخاب الاثنين معا؟
القاضى: كيف؟ فى هذه الحالة يصبح صوتك باطلا. احذر أن تفعل ذلك.. تبدو سعيدا. ماذا حدث؟
الشحات: لا أعرف.. لكن أحاسيسا جديدة تولد فى داخلى الآن لم أعهدها من قبل.. كما لو كنت أخلق من جديد. ليس هذا فقط.. بل إن العالم نفسه يتشكل أمامنى فى صورة أخرى أجمل وأكمل.. لقد أحببت هذا العالم كما لم أحبه من قبل وأحببت معه الشمس والقمر والكواكب جميعا.
القاضى: أختر واحدا منهما فقط.
الشحات: أخاف أن أخطئ
القاضى: حكم ضميرك
الشحات: لا تتركنى يا سيدى.. أريد أن أتحدث مع أحد.. أخشى أن يكون قد أصابنى مس من الجنون.. أحس كما لو أن ريحا باردة منعشة تسرى فى داخلى لتوقظ أشياء كثيرة كانت قد ماتت عندى منذ الطفولة.. أحس أجنحة خفيفة ترفرف فى صدرى كما لو أن عصفورا حبيسا قد أنطلق لتوه الآن.. هل أنا أنا أنا يا سيدى أم أننى إنسان

جديد؟

القاضى: إشرب الينسون (ويتركه)

(الشحات يسمع صوتا طفوليا ينطلق من داخله)

الصوت: أخيراً أصبحت حرا يا شحات.

الشحات: ،متلفتا حوله، من؟

الصوت: الآن فقط. انت حر. مواطن حر. إنسان حر.

الشحات: من الذى يتكلم

الصوت: انا

(يفاجأ بملاك صغير له جناحين يقف أمامه على المنضدة)

لا تخف . انا منك.. لقد ولدت داخلك الآن فقط.

حين أصبحت حرا ولدت انا. لم يكن لى وجود من قبل فأنا لا اوجد إلا فى الأحرار

الشحات: وما اسمك؟

الملاك: الضمير .. الضمير الأخلاقى

الشحات: لا افهم

الملاك: لا يهم أن نفهم .. المهم ان تحس بى .. والآن هيا ..

قرر من تختار من المرشحين .. الشمس أم القمر

الشحات: قل لى انت.. فقد فكرت كثيرا

الملاك: امسك القلم.. ودعنى احركه

(يمسك الشحات القلم.. يتحرك القلم على الورقة.. ويعلم علامة× مرتين)

الشحات: ،مفاجأ، ماذا فعلت؟

الملاك: فعلت ما تريده أنت.. وما اريده انا

الشحات: لا أحد منهما؟

الملاك: نعم . لا أحد

(يقترب القاضى)

القاضى: أن كنت تكلم؟

الشحات: هو

القاضى: هو من؟



القمم العربيـــة ...!!!

(القاضى ينظر فى الورقة فيفاجأ)

ما هذا؟ ماذا فعلت؟ هل جننت؟ تشطب عليهما معا؟

الشحات: إنه هو.

القاضى: هو الصوت باطل. أنت مجنون . مجنون.

(الشحات يغادر مكانه ويجرى.. يسرع وراءه القاضى. يعترضه شرطى عند الباب.. ويمسك به).

(يظلم المكان تماما.. ويختفى كل ما فيه ومن فيه ويسمع فى الظلام صوت آمر)

الصوت: علقوه!

(وبعده يسمع صوت الشحات مستغيثا)

ص.الشحات: «مرددا» إنه هو .. وليس أنا.. هو وليس أنا.. هو.. هو.. هو.

(ويختفى الصوت تدريجيا)

النهاية

وجوه

عبد الغفار مكاوى: هكذا تكلم العاشق

د. حسن يوسف

فى الفلسفة كثيرون يكتبون وكثيرون يقولون لكن لا يبقى من كتاباتهم او قولهم شىء، فهى مجرد ثرثرة على ورق، أو ثرثرة حديث عمل. اناس يعملون بالفلسفة ويتحدثون عن الفلسفة فإذا بهم يجعلونك تكره الفلسفة وتضيق بها بل تشمئز. تلك السمة غالبة على الكثيرين، لكن هناك نفراً قليلاً يفهم الفلسفة ويقولها، فإذا بك تسمعهم وتقرأهم وتجد لديهم شيئاً يقرأ ويسمع فتنجذب إليهم. ولكن هناك نفراً نادراً جداً حباه الله قدرة فائقة إذ تجد انه يفهم الفلسفة فهما عظيما ويستشعرها بشكل خاص فى داخله. قدرة الفهم لديه عالية، وقدرة الاحساس لديه اقوى، فإذا به يخرج لك قولا جميلا رقيقا به الكثير الكثير من الفلسفة، وبه الكثير من الاحساس والوجدان. هذه الفئة النادرة هى التى يكتب لها البقاء. فقد تمكنت من الخروج من الكهنوت المتزمت والمقولات الجافة، لتقدم للقراء حديثا يتجه للعقل ويطرب له الوجدان، وهذا ما فعله عبد الغفار مكاوى، فقد ادرك الرجل منذ البداية ان الفلسفة معناها حب الحكمة، فالحب عاطفة والحكمة عاقلة، ومن ثم فمن الضرورى المزج بينهما أو التزواج بينهما كى يتسنى لها أن تبقى عبر الزمان.

• الثالوث المقدس: الفسلفة والأدب والفن:

فى الفلسفة تفكر بعقلك، وفى الأدب تفكر بوجدانك، وفى الفن تمزج الاثنين، وإن كان

الوجدان يغلب قليلا على العقل. ولكل مجال من هذه المجالات الثلاثة سحر خاص، فأنت فى الفلسفة تعمل عقلك لتفهم وتحلل وتستنبط كل ما يعرض عليك وكل ما تقرا وكل ما تكتب، فالعقل فى الفلسفة يبذل قصارى جهده كى يصل إلى هدفه المنشود.

وفى الأدب أنت تبحث عن الوجدان، عن استثارة العاطفة، أنت تبحث عن الحس الوجدانى والعاطفى فى كل عمل أدبى سواء أنت قارؤه أو أنت كاتبه. فأنت عندما تكتب قصيدة شعر، فإنك تريد أن تقدم لنا دفعة شعورية ووجدانا متوهجا تود أن ترصده وتسجله بالكلمات.

وفى الفن أنت باحث عن الوجدان والعقل، فتقف أمام الصورة باحثا عن المعنى والمغزى وعن درجة الوجدان والمشاعر التى اعترت الفنان أو التى يريد الفنان أن يرصدها خلال لوحته. وفى التمثال المنحوت أنت تنظر إليه بعقلك وتنظر إليه بقلبك فيحدثك قلبك بأشياء ويحدثك قلبك بأشياء أخرى. وإذا خلا الفن من العقل أو خلا من الوجدان إذن فهو عبث لا فائدة منه.

والمتلقى يستفيد من الفن فى البحث عن ما هو عقلى فى العمل وعن ما هو وجدانى فى العمل.

وقد أدرك عبد الغفار مكاوى قيمة الفن، وأدرك قيمة الفلسفة، ولذا وجدناه قد خرج من عباءة الفلسفة التقليدية التى ألفناها، عباءة الصراحة والتجهم، وأدرك إدراكا صحيحا انه من الحتمى إن يغازل العقل الوجدان، ومن ثم جاءت كتاباته تحمل العقل والقلب. ومن الممكن القول إن كتاباته تتسم بالجدلية بين العقل والقلب.

● **جدلية «العقل» و«القلب»**

ماذا أنت قائل فى تمثال منحوت من الحجر يقف شاخصا أمامك فى تحد ولا يبدى حراكا؟! إنه الصمت والسكون! تلك النظرة هى نظرة العاديين من الناس، ولكل من لم يهبه الله قدرا عظيما من الوجدان والعقل، أما من وهبه الله نعمة العقل والتفكير ونعمة الاحساس والوجدان، فإنه يرى ما لا يراه العابر، ويكتشف مواطن لم يصل إليها أحد من السائرين. وعبد الغفار مكاوى تمكن من أن يرى ويشعر بشكل خاص، فعندما وقف عند تمثال لاؤوكون (هو أمير طروادة وكاهن أبوللو أو بوزايدون) وحكايته كما يرويها فرجيل فى ملحمته (الالياذة، النشيد الثانى) انه عارض معارضة شديدة فى سحب حصان طروادة المشهور إلى داخل أسوار المدينة وحذر أهلها منه، ويقال إن أثينا

عاقبته على ذلك، فزحفت عليه حيتان ضخمتان من جزيرة تينيدوس فقتلتاه مع ولديه.

وقد خلدته تلك المجموعة من التماثيل المرمرية المعروفة باسمه والمحفوظة الآن فى متحف الفاتيكان، وهى تصوره مع ولديه يصارعان الموت. وتنسب التماثيل إلى فنانين ثلاثة من رودوس هم: اجيساندر وبوليدوروس وانينو دوروس ، صنعوها فى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى.

- **مكاوى والألم الجميل:**

قديما قال أرسطو إن التفكير مستحيل من دون صور، ويرتبط التفكير بالصورة بما يسمى التفكير البصرى. والتفكير البصرى، كما يعرفه ارنهايم، محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة، ويؤمن عبد الغفار مكاوى أن الفلسفة الحقة هى القادرة على قراءة الفن فى كل صورة، قراءة الصورة قراءة تحليلية نافذة العمق متجاوزة الظاهر البادى للعيان، إنها قراءة خاصة يقدمها لنا. ومن ثم نتمكن من أن نكتشف ما هو عقلى وما هو وجدانى فى العمل، وهناك فرق بطبيعة الحال بين الصور الإدراكية والصور العقلية، صور الخارج وصور الداخل، على الرغم مما بينهما من تفاعل مستمر. ولعل أبرز هذه الفروق هو أن التفكير بالصور يتجاوز حدود الواقع المدرك اللحظى من تفاعل مستمر. ولعل ابرز هذه الفروق هو أن التفكير بالصور يتجاوز حدود الواقع المدرك اللحظى المباشر، فهو يمكن المرء من استدعاء الماضى ومعايشته كما لو كان يحدث مرة أخرى.

وهذا البطل الطروادى، الذى تلتف حوله الحية الضخمة وتعتصر جسده القوى الجميل وتصارع الحياة فيه صراعا غير متكافئ ولا عادل،يحتفظ مع كل العذاب الذى يقاسيه بنفس هادئة ومتزنة وعظيمة. هذه النفس الصامدة الجليلة لا يعبر عنها الوجه وحده بل يعبر عنها الجسد كله. فالألم الذى يشد كل عضلة ووتر، نكاد نحس به ولو لم ننظر إلى الوجه أو سائر الأعضاء.. ذلك لأن كل عضلة وكل عرق فى هذا الجسد قد أوشكت أن تصبح وجها معبرا عن ألم فظيع ، لكنه جميل. إنه ألم لا يغضب ولا يصرخ تلك الصرخة المفزعة التى أطلقها (ترجيل) على لسانه ، ففتحة فمه لا تسمح بها، بل تكاد تجعل منها تنهدة إشفاق أو توجع. وهو ألم عظيم، يترك آثار العذاب والنبل على الشكل كله بنفس القوة ونفس الاتزان. لاؤوكون يتعذب، ولكنه يتعذب مثل

(فيلوكتيت) فى مسرحية سوفوكليس المشهورة. تعاسته تمس شغاف القلب، ولكننا حين ننظر إليه نتمنى لو كان فى قدرتنا أن نتحمل بعض العذاب الذى يتحمله.

وعندما يزداد الألم قسوة، ويصبح أكبر من أن يعبر عنه، هنا يكون الألم عظيما لأنه ألم شجى، ويصبح ممتدا من داخل الإنسان حتى عنان السماء.

لقد أحس اليونانى وخاف، ولم يخجله أن يعبر عن أمله وحزنه، ولم يمنعه الضعف البشرى من مواصلة السعى إلى الشرف ولا حال بينه وبين أداء الواجب. لقد استطاع أن يبكى وأن يظل شجاعا، واستطاع أن يحقق أعمال الأبطال دون أن يتنكر لضعف البشر. فهل نصف لاؤوكون بالعظمة لأنه يصرخ؟ وهل نصفه بالنبل لأن فتحة فمه أضيق من أن تطلق صيحة الألم؟ وهل يكفى أن يمتنع عن البكاء ويكتم الصراخ فى صدره لكى نقول إنه يتألم ألما جميلا؟ لابد أن هناك سببا آخر جعل هذا التمثال يعبر عما سميناه بالألم الجميل، ولابد أن نلتمس هذا السبب فى الجملة الموجزة الصادقة التى أطلقها ذلك الباحث المتحمس للروح اليونانية حين تحدث عن (البساطة النبيلة والعظمة الساكنة).

وكما سبق وأكدنا على أن الدكتور عبد الغفار مكاوى يهدف إلى المزج بين جمال العقل وجمال الاحساس، والإنسان المراد أو (السوبر مان المكاوى) جامع بين العقل والقلب. وقمة العقل تتبدى فى قمة الجمال. والفن السامى هو عقل سام أو فلسفة راقية ، هذا ما يريده مفكرنا.

يقول عبد الغفار مكاوى: إن الإنسان يتحول بين تماثيل المرمر الجميلة بخطى أكثر وثوقا وبأفكار أكثر ثباتا، وينظر إلى تمثال الإله فيحس بالإنسان وكرامته، ويعرف أن الهدف الاسمى للفن لابد أن يكون هو الإنسان نفسه.

ما يفعله مكاوى فى الفلسفة أقرب إلى الرؤية الحداثية بكل المقاييس، بمعنى أنه لم يعد يؤمن بالمقولات والتجريدات، فى حدا ذاتها، وإنما لديه قناعة راسخة بأن الفلسفة مزيج من العقل والإحساس، والحس يلعب دورا مهما فى تكوين الرؤية العقلية، إلى جانب قناعته بالفن بكل صورة. وهذا ما سبق وأشرنا إليه.

مكاوى يجمع بين عصر الصورة المعاشة وبين تماثيل اليونان المحملة بعبق الأسطورة، ليستخرج لنا منها عصير الروح الإنسانية المطلقة.

● **الحكمة والخلاص:**

يقولون: الفلسفة هى محبة الحكمة، فأين تكمن الحكمة؟ أو أين نجد الحكمة؟ وكيف نصل إليها؟: مع مفكرنا عبد الغفار مكاوى نكتشف ونجد ونصل إلى أن الحكمة كامنة فى الفن. فى الأعمال الفنية الحقيقية نجد أشياء ونكتشف عوالم أخرى غير التى نألفها فى أرض واقعنا، وقد أدرك مكاوى هذه الحقيقة وبدأ البحث عن الحقيقة والحكمة من خلال الفن والأعمال الفنية القديمة الخالدة، فمن لم يتعرف على أفضل الأعمال القديمة فلا يصح له أن يطمع فى معرفة الجمال الحق. يقول فنكلمان: إذا لم يصبح ذوق القدماء هو القاعدة التى يسير عليها فى أمور الشكل والجمال فلن تكون هناك قاعدة يؤخذ بها، وهذا المثل الأعلى فى الجمال يمكن أن نفهمه حين نتأمل شكلا اغريقيا كاملا بلغ حدا من الجمال يصعب أن نجده فى الطبيعة بنفس هذه الدرجة التى يظهر بها فى بعض التماثيل. فروائع الفن الأغريقى تقدم لنا الطبيعة الكاملة النقية بعد أن تحررت من كل الحاجات البشرية واقتربت من الجمال المثالى أو لنقل من الجمال الألهى.

بهذا المبدأ الأفلاطونى نقل فنكلمان الجمال الأسمى فى هذا العالم إلى عالم آخر يفيض منه ويعود إليه، وبهذا أيضا لا يكون الجمال مجرد فكرة استطيقية فحسب، بل يصبح كذلك عاملا أساسيا فى تكوين الإنسان والارتفاع بأخلاقه إلى النبل والكمال. فإذا نظرنا إلى تمثال شاب أغريقى لم نؤخذ بجمال الشكل وبساطة الخطوط وعظمة التكوين فحسب، بل استطعنا لذلك أن نحس فيه بالرجولة، والحرية والنبل والقوة والقدرة على الحياة المرحة السعيدة، بذلك لا نجد انفسنا امام تمثال لشاب اغريقى بقدر ما نجد أننا نواجه رمزا انعكست عليه كل أشعة الروح اليونانية، وتجمعت فيه كل مثلها فى الحياة والفكر والحضارة.

ويصل فنكلمان إلى عبارته المشهورة التى تجعل من تجربته الجمالية تجربة اخلاقية وتربوية، وتجسد الفكرة الإنسانية فى أكمل صورها، حيث يقول: إن العلامة المميزة لروائع الفن الأغريقى هى البساطة النبيلة والعظمة الساكنة فى الوضع والتعبير على السواء. وكما تبقى أعماق البحر هادئة فى كل الأحوال مهما غضب السطح وثار، كذلك يدل التعبير فى التماثيل الأغريقية، مع كل ما يضطرم فى نفوس أصحابها من عواطف، عن نفس عظيمة ومتزنة.

وينتقل مكاوى من الفن المنحوت إلى الفن المكتوب، الشعر.. (سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان)، ليستخلص فى خاتمة المطاف الحكمة والخلاص.. تقول

(سافو) فى إحدى أغانيها.

الآن قد غاب القمر

وكذلك الكواكب السبعة،

انتصف الليل، زمن الانتظار فات.

وأنا أنام وحدى

الشعر والغناء فى الفن اليونانى القديم سبيل من سبل التحرر والخلاص، فما من أغنية واحدة من أغانى سافو القليلة التى بقيت لدينا إلا نجد فيها هذا الألم المؤثر الذى ينضح به القلب، القلب الذى يتعذب ويشارك فى عذاب الغير، ويبحث عن الخلاص عن طريق الغناء، يبحث عنه إلى الحد الذى ينزف معه بعذاب الإنسان. ما من أغنية من أغانيها تنتهى باليأس، ما من أغنية تقف عند فكرة الموت أو تخاطبه كما لو كان هو الغاية الأخيرة والمصير المحتوم. إنها تختم قصيدتها دائماً بفكرة تعبر عن العزاء بأمل فى الاتزان والاعتدال، بتذكير الإنسان بأن من نصيبه أن يحرم من الكثير، ولكن من حقه أن يصلى للآلهة لتنعم عليه بالحب والمشاركة والحنان.

وهناك صفة أساسية فى شعر سافو لا يصح أن نسكت عنها، تلك هى الوعى المشرق المضئ.

وليس معنى هذا أنها صفة ملازمة لكل قصائدها، بل معناها أن الوعى يظهر فيها فى مواضع متفرقة، على نحو مفاجئ يكشف كالبرق الخاطف عن كل ما يختبئ فى ظلمات نفسها، ويسلط الضوء على أعماق حياتها، ويهديها إلى الحكمة الواحدة وراء اختلاف الآراء والأهواء فى النفوس.

وربما يرجع السر فى بقاء شعر سافو إلى نظرتها الفنية كما يرجع إلى أسلوبها، فهى تجمع الحساسية المرهفة مع البساطة وقوة العاطفة. لقد كانت تعبر بأغانيها عما تشاهد بعينيها وتحس بوجدانها. وكان الاحساس الصادق عندها هو الحكم والمقياس؛ فهو أسمى لديها من كل القيم والقوانين والتقاليد. لقد أرادت أن تسمع أولئك الذين أحبتهم وأحبوها، وفهمتهم وفهموها وكانوا فى أغلب الأحيان مصدر إلهامها.

ويندر إن نجد شاعرا يقول كل هذه المعانى فى هذا العدد الضئيل من الكلمات. فالبساطة لا يمكن أن تذهب عن مثل هذا البيت: أحببتك يا أنيس كثيراً من قديم الزمان.

أو حين تخاطب إحدى فتياتها فتقول: أنت يا أجمل من كل النجوم!

عرفت سافو أنه من المستحيل أن تصبح السعادة الكاملة من نصيب الإنسان، كما عرفت

أنه ما من طريق يوصلنا نحن البشر إلى (الأوليمب العالى)، ولكنها استطاعت بالمشاركة فى أحزان الغير وهمومه، لا بل فى تحمل هذه الهموم عنه إلى الحد الذى تنسى معه همومها هى، أن تخفف من وقع هذه الحقيقة الصادقة الأليمة التى تعبر عنها بقولها: ليس ممكناً أن تصير السعادة الكاملة (من نصيب الإنسان) ولكن المشاركة.. ولعلها، إن صحت نسبة هذه الشذرة التى يرويها أرسطو فى كتاب الخطابة عنها، قد عبرت عما نسميه اليومن بالقلق الوجودى حين قالت إنه ليس هناك ما هو أسوأ من الموت، وإن الآلهة هم الذى شاءوا ذلك، وأنهم ربما كانوا اختاروا الموت لأنفسهم لو أن الموت كان شيئاً جميلاً.

لقد أحست فيما يبدو بما نحسه اليوم من تناهى الحياة وزوالها، ولكنها تعلمت سر القلب البشرى، وعلمته لتلميذاتها وصاحباتها حين علمتهن أن يتمتعن باللحظة الفانية، وأن يستفدن ما فيها من بهجة وجمال، قبل أن تسقط فى خضم الماضى، وتصبح جزءاً مما نسميه التاريخ. ولعلها قد علمتهن أيضاً كيف يعبر الإنسان عن اعترافه بالجميل للمحبوب وعن شكره له على اللحظة السعيدة التى قدر له أن يقضيها معه، إن كانت قد قدرت له على الأطلاق..

.. واليوم؟ ماذا بقى لنا من شعر سافو؟ وكان أقصى طموحها أن يذكرها الناس ذات يوم، فى زمن من الأزمان المقبلة: سوف يذكرنا بعض الناس ، كما يبدو لى ، فى زمن متأخر.

ولم يخيب الزمن هذا الأمل الطيب المتواضع. على الرغم من ضياع الجانب الأكبر من أشعارها فلم يزل وهج أحاسيسها حياً يلذع كل من لديه إحساس، ولم يزل سحر أغانيها يأسر القلوب، ويرسل عليها من هذا الزمن البعيد أنفاسه الدافئة الندية.

إن ضجيج العصر لم يستطع أن يخمد الشوق الخالد الذى نرعاه فى نفوسنا نحو السكينة والبهجة والجمال. وطبيعى أن يسأل قارئ اليوم – وهذا حقه المشروع – إن كان قد بقى للشعر كلمة يقولها الآن، أو إن كان قد بقى هناك من يستطيع أن يسمع صوته وسط ضجيج العصر. هل هناك فائدة من الشعر فى زمن يصارع فيه الناس فى سبيل خبزهم اليومى؟ هل هناك من يملك القدرة على الغناء فى الوقت الذى يجوع فيه ملايين الأطفال، وتصارع الشعوب للحصول على الخبز والحرية من يد المستغلين والمستعمرين؟ أسئلة كثيرة يلخصها سوال الشاعر هولدرلين فى لحظة من لحظات يأسه: (لم الشعراء فى الزمن التعيس؟).

يرد مكاوى، لا أحب أن أقول مع هولدرلين إن هذا الزمن تعيس، فما أكثر ما نعى

الشعراء على كل زمن تعاسته! ولكنني أحب أن أقول إن هذا الزمن أحوج إلى الشعر من أي زمن آخر، وإن هذا الجيل ربما كان أجدر بالشعراء من أي جيل سواه. فعندما تأخذ حكمة القلب الخالدة وقيم الحب والسلام والجمال مكانها الإيجابي من حياتنا الفاعلة، ويوم يصبح الشعر ضروريا ضرورة الخبز اليومي، وتصبح المحبة والخير والصفاء أهدافا لا تقل في أهميتها عن أهداف التخطيط والتصنيع والرخاء، فلنم يكون هناك محل للسؤال اليائس الحزين: (لم الشعراء في الزمن التعيس)، بل سيتسع الزمن كما ستتسع القلوب لشعراء مثل سافو تغنوا وما زالوا يتغنون بالشوق الإنساني الخالد نحو الحب والعدل والسعادة والجمال ، وكان طريق الغناء عندهم هو الطريق إلى الحياة والخلود.

وإذا كان الفن يحمل القيمة والحكمة، فهو أيضا طريق لخلاص الإنسان من اغترابه وقلقله وألمه، الفن هو الأمل المنشود لكي يصل الإنسان عن طريقه إلى السعادة، الفن يملأ الفراغ الروحي للإنسان ويتجه بكل قواه نحو الخير، والعدل والحب والجمال.

- **مهمة الفلسفة:**

كشف القناع ، الوصول إلى الجوهر، دعونا من الزيف. مكاوي يرى أن للفلسفة أهمية خاصة فليست هي الكلمات، وليست الغموض ومصطلحات معقدة تحتاج لألف شرح وشرح. مهمة الفلسفة هي الإنسان. الإنسان الحقيقي في مقابل الإنسان الزائف، لقد قرأ عبد الغفار مكاوي نيتشه الفيلسوف الألماني وفهم دعوته الإنسانية واعتبرها مهمته: إيقاظ الإنسان على ذاته كي يصل إلى السعادة المنشودة.

الإنسان يحيا حياته مستسلما للكسل والنوم، غارقا في بحر العادات والرغبات ومشاغل كل يوم. وفجأة يناديه صوت آت من أعماق ضميره: كن نفسك. كل ما تفعله الآن وتفكر فيه وتتوق إليه شيء مختلف عنك. وتصحو (النفس الشابة) من غفوتها وتحاول أن تسترد ذاتها . ها هي ذي تناجي نفسها قائلة: حقا لست شيئاً من هذا كله. ما من أحد يمكنه أن يتولى عنك بناء الجسر الذي يتحتم عليك إن تعبريه فوق نهر الحياة، ما من أحد غيرك.

صحيح إن هناك طرقا وجسورا وأنصاف آلهة لا حصر لها تريد أن تحملك عبر النهر، لكن ذلك سيكلفك الثمن الباهظ، والثمن الباهظ أن ترهني نفسك وتضيعيها . لا يوجد في العالم غير طريق واحد، ولا أحد يمكنه أن يسير عليه سواك. لا تسألي إلى أين يؤدي هذا الطريق؟ عليك أن تقطعيه.

كل نفس شابة تسمع هذا النداء ليل نهار فترتجف ، لأنها تشعر بالقدر المقسوم لها من السعادة منذ الأزل عندما تفكر في تحررها الحقيقى، غير أنها لن تبلغ هذه السعادة ما بقيت مأسورة فى أغلال الخوف والآراء الشائعة. وكم تصبح الحياة مجدبة من كل معنى ومن كل عزاء إذا حرمت من هذا التحررا فليس فى الطبيعة مخلوق أولى بالرثاء أو أدعى للنفور والاشمئزاز من إنسان تهرّب من روحه الحارس وراح يطوف بعينيه فيما حوله، ويتلفت مرة ناحية اليمين وأخرى لليسار أو الخلف. إن مثل هذا الإنسان لا يستحق حتى أن نهاجمه، لأنه مجرد قشرة خارجية منزوعة اللب، ثوب بال منتفخ ملطخ بالألوان، شبح بائس لا يستطيع حتى أن يثير فينا الخوف، وهو يقينا لا يستثير فينا العطف أو الإشفاق. (شعر وفكر ٢٤١).

هذا الإنسان الذى تحول إلى قشرة خارجية منزوعة اللب إنسان يخدع نفسه بنفسه. التصق قناع المنصب أو الوظيفة التى يؤديها فى المجتمع بجلده حتى أخفى وجهه الحقيقى وتوحد (بالدور) الذى يقوم به، فاستبدله بذاته الأصيلة. وإذا كان هذا الدور ضرورة تحتمها الحياة الاجتماعية ويفرضها التعامل مع العالم والناس، فإنه يصبح فى الحالات المرضية قناعا تتخفى وراءه الشخصية أو بالأحرى تختفى فيه.

ولا شك فى أن نيتشه قد سلط نيران غضبه على الأقنعة الكاذبة التى ارتداها الناس فى عصره، واستطاع أن يعرى حضارته ويكشف عن العفن والفساد والانحلال والعدمية التى فغرت هاويتها المخيفة لتتردى فيها . فعل ذلك ليحمى (النفس الشابة) من لعنة الأقنعة والأدوار المتشابهة إلى ما لا نهاية، من السقوط والضياع وسط الجماهير المجهولة كما سيقول هيدجر فيما بعد، من إنكار الذات الأصيلة وتسليم قيادها للناس والرأى العام، فعل ذلك لكى تقسو على نفسها وتقول لها: كونى نفسك!!

تلك هى مهمة الفلسفة كما يفهمها الدكتور عبد الغفار مكاوى. رؤية خاصة للفلسفة وتذوق حاد للفن وحب مطلق للأدب. أنه الجامع بين الثالوث: الفلسفة والأدب والفن. وأنا أزعم إن عبد الغفار مكاوى هو الوحيد فى الساحة الثقافية الذى يمزج هذا الثالوث، فتشعر بطعم خاص وأنت تقرأ مؤلفاته وابداعاته.

الوجـه السـينمـائـى لصـلاح چـاهين

محمود قاسم

أبرز ما فى تجربة صلاح جاهين مع السينما، أنها كانت علاقة موقوتة بوقت قصير نسبياً، أى أنه اهتم بتكثيف هذه العلاقة فى وقت بعينه، ثم هجر التجربة تماماً كمساهم فيها، ولم يعد إليها قط بعد ذلك.

وتنقسم هذه التجربة إلى قسمين رئيسيين، الأولى مساهمته كممثل له سماته المختلفة، ثم اتجاهه إلى الكتابة للسينما ، خاصة فى مجالى السيناريو والحوار، وما أسماه أحياناً بالرؤية السينمائية.

ونعنى موقوتة هنا، أن صلاح جاهين ، قد اتجه للعمل كممثل فى النصف الأول من ستينيات القرن الماضى، ثم توقف تماماً عن التمثيل السينمائى بعد ظهوره فى فيلم «المماليك»، أما مساهمته ككاتب سيناريو فقد بدأت أيضاً فى أوائل السبعينيات مع فيلم «خلى بالك من زوزو» الذى عرض عام ١٩٧٢، ثم كثف نشاطه فى الكتابة للسينما، وتوقفت التجربة فى أواخر السبعينيات بفيلم «المتوحشة» إخراج سمير سيف.

ومن الملاحظ أن فترة عمله بالتمثيل السينمائى، لم تتعد الثلاث سنوات، وأن فترة نشاطه ككاتب سينمائى قد وصلت إلى التسع سنوات على أكثر تقدير، رغم أن نشاطه كان متقطعاً حيث ارتبط أكثر بالعمل مع سعاد حسنى فى أفلامها، وفى الفترة التى شهدت تألقها فى «خلى بالك من زوزو»، ثم بداية أخرى لها فى «المتوحشة».

عندما ظهر صلاح جاهين فى السينما، لأول مرة لاقى قبولاً، بحضوره، وبساطته،

خاصة فى دوره كعاشق خائب الرجاء فى «لا وقت للحب» لصلاح أبو سيف ، وقد بدا هذا النوع من التكوين الجسمانى جديداً، إلى حد ما، بالنسبة للأدوار السينمائية المألوفة، فهو بدين بشكل ملحوظ، قصير القامة، ومثل هذا النوع من التكوين الجسمانى، إما أن تسند إليه الأدوار الشريرة، أو الكوميدية، لكن جاهين لم يجسد أياً من هاتين النوعيتين، وبدت أدواره الصغيرة متنوعة، ولم تتشابه قط فيما بينهما.

وفى هذه الأفلام التى قام بالعمل فيها، فإن جاهين لم يقم بدور البطولة المطلقة، وفى بعض الأحيان لم تكن بطولة ثانية، مثل فيلم «المماليك» لعاطف سالم، ورغم ذلك، فإن الممثل كان مقبولاً بشكل ملحوظ، مم يثير التساؤل حول عدم استمراره فى التجربة، فهل دخل إليها بدافع المحاولة، والمغامرة، أم أنه وجد أن التمثيل يعطله عن انشطته الأخرى، ومنها كتابة الأغنية الوطنية التى تشيد فيها خلال العقد السابع من القرن العشرين وأيضاً الرسم الكاريكاتيرى.

الأفلام التى شارك صلاح جاهين بالتمثيل فيها:

١٩٦٢: شهيدة الحب الإلهى: إخراج وسيناريو عباس كامل ، قصة وحوار: إبراهيم الإبيارى، تمثيل: عايدة هلال، حسين رياض، رشدى أباظة، عرض الفيلم فى ١٠ فبراير

١٩٦٢، «اللص والكلاب» إخراج كمال الشيخ، عن رواية لنجيب محفوظ، سيناريو وحوار: صبرى عزت، تمثيل: شكرى سرحان، شادية، كمال الشناوى، عرض الفيلم فى ١٢ نوفمبر.

١٩٦٣: «لا وقت للحب» إخراج صلاح ابو سيف، عن رواية «قصة حب» ليوسف إدريس، الذى كتب الحوار، سيناريو : لوسيان لامبير، تمثيل: فاتن حمامة، رشدى أباظة، عرض الفيلم فى ٢٥ فبراير.

: القاهرة: إخراج وولف ويلا، تمثيل: فاتن حمامة، چورچ ساندرز، ريتشارد جونسون، أحمد مظهر، كمال الشناوى.

١٩٦٥: «المماليك» إخراج عاطف سالم، قصة: فيروز عبد الملك، سيناريو : عبد الحى أديب، حوار: محمد مصطفى سامى، تمثيل: عمر الشريف، نبيلة عبيد، عماد حمدى، الفيلم عرض فى ٤ سبتمبر.

١٩٨٣: «الوداع يا بونابرت» إخراج يوسف شاهين، سيناريو: يوسف شاهين، تمثيل: ميشيل بيكولى، محسن محيى الدين، محسنة توفيق.

وسوف نلاحظ أن جاهين لم يشارك فيها بالكتابة، كما أنه لم يقم بالتمثيل فى الأفلام التى قام بكتابتها، أو شارك فى ذلك.

وبالنظر إلى هذه القائمة ، سوف نلاحظ أن الذى اختار جاهين للتمثيل هم مخرجون متميزون يجيدون إدارة الممثل، وأنه وقف أمام ممثلين ونجوم لهم أهميتهم القصوى فى تاريخ السينما، وأن بعض هذه الأعمال مأخوذة عن نصوص ادبية مهمة، وأن أحدها اختير من بين أهم مائة فيلم مصرى ، وهو «اللص والكلاب»، وقد جسد صلاح جاهين فى اثنين منها دوراً تاريخياً، إنه لم يجسد قط دور الفنان.

فى فيلم «شهيدة الحب الإلهى»، جسد صلاح جاهين دور عمار، صاحب الحانة، التى يستقبل فيها الفتيات الجدد، ويقوم بإعدادهن، كما يبيعهن إلى الأمراء، والأثرياء، ومنهن الفتاة رابعة العدوية.

الفيلم مأخوذ عن حياة المتصوفة «رابعة العدوية»، وهو بمثابة استفادة من نجاح السهرة الإذاعية الشهيرة عن حياة المرأة، التى قامت ببطولتها سميحة أيوب، وقد اسند الدور هنا إلى الممثلة اللبنانية عايدة هلال.

ويروى الفيلم قصة فتاة، ولدت فى البصرة، فى أسرة فقيرة، سميت «رابعة» لأن ذلك هو ترتيبها فى الميلاد، للأب الصياد إسماعيل، الذى عانى من ازمات اقتصادية ، فاضطر ان يبيع بعض بناته، وقد وقعت رابعة فى يد عمار الذى اختطفها وأجبرها منذ نعومة أظفاره على الغناء والرقص، وعندما اشتد عودها، سخرها عمار لحياة اللهو والمجون، واستمرت حياتها هكذا ، إلى أن جاء اليوم الذى اكتفت فيه بالغناء فقط، وصارت تهديدات عمار هباء، فقام بتعذيبها، أى أن جاهين فى أول أدواره كان يخرج بين الطيبة والشر، لكن تعذيبه لرابعة لم يحل دون صمودها وعزيمتها، يظهر ربيع بن زياد من بين صفوف المعجبين برابعة ويحاول بطرق عدة ان يستحوذ على قلبها فيفشل.

تجمع الأيام بين رابعة والشيخ رياح، فتصبح أكثر اقتراباً من الله، وأكثر إصراراً على ترك متاع الدنيا الزائل، كانت تهرب من حين إلى حين من منزل الأمير الذى اشتراها من عمار، تذهب للاستمتاع لأقوال الشيخ عن حياة النسك والعبادة، تلاقى رابعة الكثير من الوان العذاب على يدى الأمير، ولكن كل ذلك لم يثنها عن أن تسبح بذكر الله، ينتهى الأمر بأن يطلق سراحها فتعيش فى الصحراء، ويتدفق على تعاليمها التائبون والباحثون عن الهدى، حتى الأمير نفسه جاءها يوماً طالباً أن تقبله زوجاً لكنها كانت قد اختارت طريق الله.

الغريب فى الأمر أن المؤرخ السينمائى فريد المزاوى، قد خص صلاح جاهين بالحديث عنه، فى معرض تقديم الفيلم، ضمن الكتاب السنوى الذى كان يصدره لحساب المركز الكاثوليكى للسينما، وذلك للموسم السينمائى ١٩٦١ - ١٩٦٢ وقال بالحرف الواحد إن صلاح جاهين رسام كاريكاتير مشهور، يقوم بدوره الأول على الشاشة، مدهش، إنه يقوم بدور عمار، صاحب الحانة الذى يقوم بتشغيل الفتيات، وهو يرقص مع البنات كى يغرى زبائنه هو امر سيئ، ومع ذلك، فقد قدم دوراً جيداً لهذا النوع من الأدوار النمطية..

الدور الثانى هو «المعلم طرزان» فى فيلم «اللص والكلاب» ، وهو أيضا صاحب حانة، أو ما شابه، فى حى شعبى، تتردد عليه العاهرات، ومنهن نور، وهو يساند سعيد مهران، اللص الخارج لتوه من السجن، فيؤويه، ويخفيه مراراً عن أعين رجال الشرطة التى تطارده ، ويمنحه مسدساً كى يطلق منه النيران على زوجته السابقة نبوية، وعلى مساعدة السابق عليش الذى خانه، ووشى به ، فى إحدى عمليات السرقة، ثم تزوج من نبوية، أثناء وجود سعيد فى السجن.

المعلم طرزان، هو نوع جديد، أو غير مألوف من الأشخاص فى السينما، فهو يملك القبو، الذى يمارس فيه ما يرغبه من أعمال الخروج على القانون، مثل إخفاء لص قاتل عن أعين الشرطة، وفى هذا المكان يقوم بتجميع العاشقين القديمين، سعيد، ونور، ويمنح طرزان لصديقه سلاحاً غير مرخص، كى يقتل، به، كما أنه يمهد لنور أن تصحب عشيقها إلى دارها، كى تأويه هناك بعيداً عن أعين الشرطة.

وكما نعرف ، فإن الفيلم يدور فى منطقة القلعة الشعبية، حيث البسطاء، والطيبين، وأيضا المقاهى التى يتردد عليها أحياناً الخارجون عن القانون، منهم سعيد مهران الذى يضع أمام عينيه هدف الانتقام ممن خانوه، ووشوا به، فيطلق الرصاص، من المسدس الذى دبره له المعلم طرزان، داخل شقة طليقته، لكنه يكتشف أنه قاتل ابرياء، وأن عليش ونبوية، قد انتقلا إلى شقة أخرى، أى أن المسدس الذى منحه طرزان إلى سعيد، قتل شخصاً بريئاً، لذا نقول إن صلاح جاهين أدى دوراً جديداً، فهو المعلم الشعبى الذى نعرفه، يتكلم بصوت خفيض، ولا يناغم فى إطلاق كلماته ، وهو لا يدفع ثمن ما يرتكبه، فالشرطة قد تداهم المكان، لكنها لن تقبض عليه، وهو يستطيع أن يدبر عشرات المسدسات، لإعارتها أو بيعها..

فى فيلم «لا وقت للحب» يقوم صلاح جاهين بدور المحامى بدير، الذى يلجأ إليه صديقه المناضل حمزة صباح يوم الثانى والعشرين من يناير عام ١٩٥٢، الذى تطارده الشرطة بتهمة إشعال حريق القاهرة، وحمزة هذا مهندس فى مصنع الحديد

والصلب، متطوع فى الحرس الوطنى، يتعرف على فوزية المدرسة اثناء رحلة مدرسية لزيارة معسكرات الفدائيين، وعندما يشب حريق القاهرة، يقوم البوليس السرى بالقبض على المتطوعين فى الحرس الوطنى، حيث قاموا بمحاصرة منزل حمزة، والقبض على صديقه شكرى، لذا يهرب إلى منزل بدير.

وبدير يأوى صديقه، ويساعده، مثلما فعل طرزان، مع الاختلاف فى الهدف، وإلى بيت بدير، تأتى المدرسة فوزية، والتى تبدى استعدادها للذهاب إلى منزل حمزة، وإحضار ملابس له، باعتبار أن ملابس بدير لا تناسب قط ملابس حمزة (أدى الدور رشدى اباظة) ، وفى منزله، فإن بدير يقع فى حب فوزية من طرف واحد، دون أن تحس به، ويبدو مرتبكاً أمامها، معجباً بنفسه، وبتنسيق بيته، ويحاول التقرب إليها، ورغم أنه محام فإنه لا يهتم بالسياسة، ويصدم بشدة عندما يعلم أن فوزية معجبة بصديقه حمزة، فيقوم بطرد صديقه من منزله، دون أسف، وهو يفعل ذلك باعتباره العاشق المشروخ المشاعر، المصدوم فى حبه البرئ.

بعد طرده، فإن حمزة، يلجأ إلى المدافن للاختباء بها، وهناك تلحق به فوزية، وتعد له الطعام والمتفجرات، كما أنها تنقل المتفجرات التى يستخدمها الفدائيون إلى الإسماعيلية فى أحد النعوش حيث تمت مراسيم جنازة حقيقية. وتتم العملية بنجاح.

ومثلما كتب المزاوى عن جاهين فى فيلمه الأول، فإنه عاد للكتابة عنه، فى القسم الخاص من كتبه الصادرة بالفرنسية عن الأفلام المصرية، تحت عنوان «الدليل السنوى للأفلام المصرية» ، وقال إن رسام الكاريكاتير المشهور صلاح جاهين فقد منحنا فرصة لمشاهدته على سجيته فى دور جديد أمام الكاميرا. إنه نمط مختلف فى السينما المصرية، حيث يبدو طبيعياً على الشاشة.

أما الناقد المجهول، فقد كتب فى مجلة «روزاليوسف» أن صلاح جاهين أدى دوره بما يثبت استعداداً فنياً طيباً، وما أعيبه على هو الإلقاء فقد كان صوته فى بعض المجالات أجوف.

فى عام ١٩٦٣، عرض بسينما مترو بالقاهرة، والإسكندرية الفيلم الأمريكى «القاهرة» إخراج ولف ويللا، الذى قامت ببطولته فاتن حمامة، وجورج ساندرز، وفيه جسد صلاح جاهين دوراً صغيراً كأحد أبناء المدينة ، والفيلم حول عصابة دولية تشترك فى سرقة المتحف المصرى، وتحاول إغواء الشاب الضائع على الاشتراك معها فى السرقة، لكن الفتاة التى تحبه تحاول إبعاده عن العصابة، فيساعد الشرطة للقبض على زعيم العصابة عقب نجاح العملية.

والحقيقة أن دور صلاح جاهين كان صغيراً للغاية، وقد بدا هنا، أن المخرجين يسندون إليه أدواراً أصغر، ففى «المماليك» قام بدور السقا، الذى ينضم إلى المناضلين الواقفين فى مواجهة الطاغية، ويحدث أن يتم القبض عليه، ويطلب الأمير شركس، من أحمد، الفارس الذى تسلل وسط جنوده، أن يطلق السهم نحو ثمرة فاكهة، موجودة فوق رأس السقا، فتوضع الثمرة فوق الرأس، ويتمتم السقا، ويغلق عينيه، ويوكل أمره إلى الله، لكن أحمد ، بمهارته، يتمكن من إصابة الثمرة، دون رأس زميله المناضل.

والفيلم، هو حول الطاغية شركس، الذى يرسل جنوده إلى المدينة، فيقتلون والد الفتاة تمر، وأم خطيبها أحمد، وهما الشابان اللذان سوف يتزوجان فى الأسبوع نفسه، ويقرر أحمد الانتقام من رجال الأمير بأى ثمن، فينضم إلى المماليك، ويصبح مقرباً من الأمير، ومن مساعده الوزير جعفر، والذى هو فى الوقت نفسه قائد الثوار ضد الطاغية، حيث سيعمل الوزير مع رجاله، ومنهم أحمد على الإطاحة بالطاغية.

أما الجانب ، أو النشاط، الثانى لصلاح جاهين فهو ككاتب سيناريو، وأفلامه هى كالتالى:

١٩٧٢: «خلى بالك من زوزو» إخراج حسن الإمام، قصة: حسن الإمام، إعداد سينمائى: محمد عثمان، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، تمثيل: سعاد حسنى، حسين فهمى، العرض فى ١٦ نوفمبر.

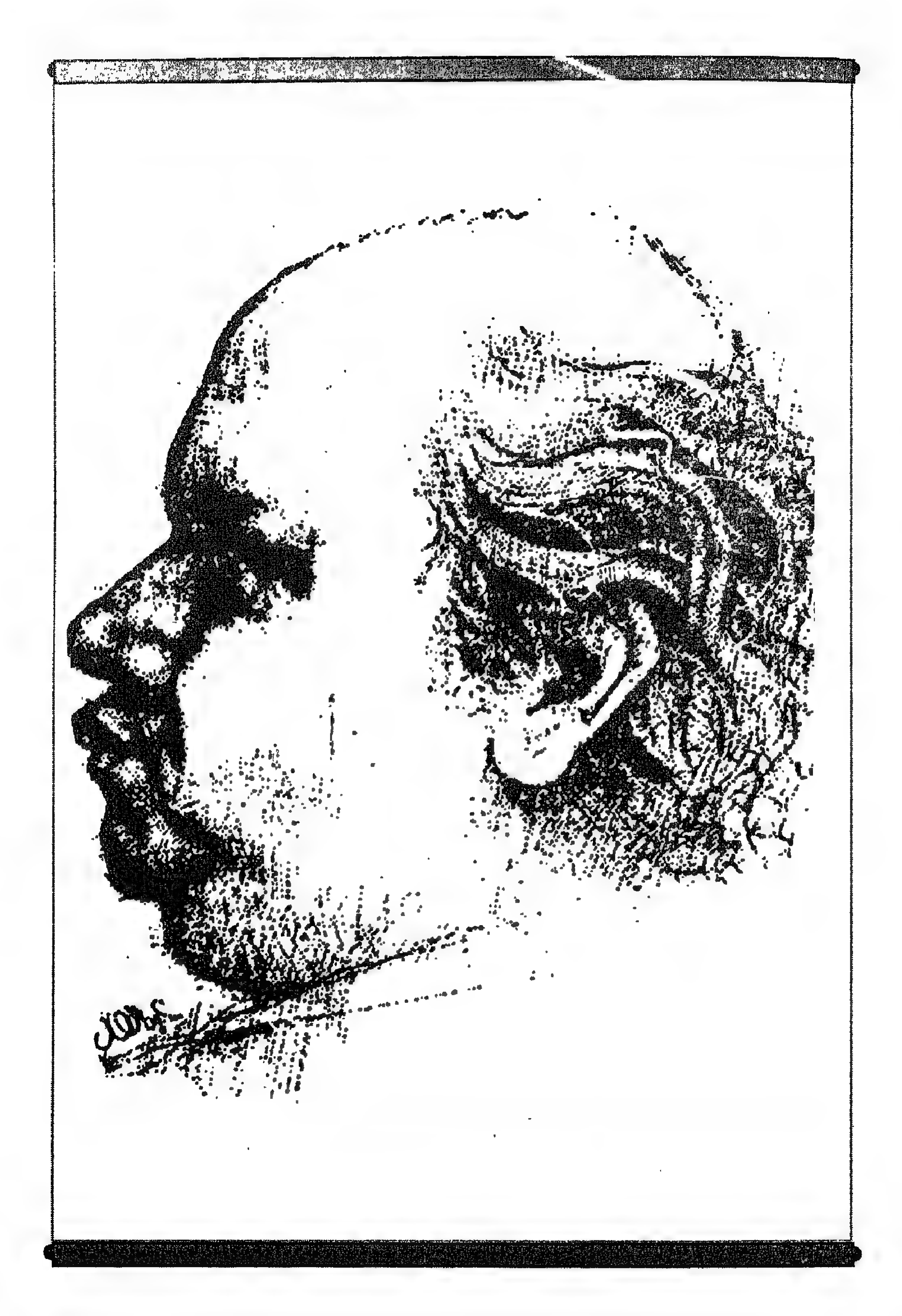
١٩٧٤: «أميرة حبى أنا» إخراج حسن الإمام، سيناريو وحوار: صلاح جاهين بالاشتراك مع ممدوح الليثى، وحسن الإمام، تمثيل: سعاد حسنى، حسين فهمى، العرض فى ٢٣ ديسمبر.

١٩٧٦: «عودة الابن الضال» إخراج: يوسف شاهين، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، يوسف شاهين، تمثيل: شكرى سرحان، هدى سلطان، العرض فى ٢٤ سبتمبر.

١٩٧٧: «شيلنى وأشيلك» إخراج على بدرخان. الرؤية السينمائية والحوار: صلاح جاهين، سيناريو: فيصل ندا، تمثيل: محمد عوض، نسرين، أبو بكر عزت، العرض فى ٥ ديسمبر.

١٩٧٨: «شفيقة ومتولى» إخراج: على بدرخان، قصة: شوقى عبد الحكيم، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، تمثيل: سعاد حسنى، أحمد مظهر، أحمد زكى، العرض فى ٢٧ نوفمبر.

١٩٧٩: «المتوحشة» إخراج: سمير سيف، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، وإبراهيم الموجى، تمثيل: سعاد حسنى، محمود عبد العزيز، العرض فى ٢٩ فبراير.



اى ان صلاح جاهين قد شارك فقط فى كتابة السيناريو، ومن الواضح أنه عمل بشكل مكثف مع سعاد حسنى، أو بالأحرى من أجلها، وهو لم يكتب أبداً القصة السينمائية، كما انه عمل بالمشاركة مع آخرين فى الكتابة، ولم ينفرد بكتابة السيناريو والحوار إلا فى «شفيقة ومتولى» ، وقد عمل أكثر من مرة مع كل من حسن الإمام، وعلى بدرخان، والملاحظ أيضاً أن هناك ثلاثة أفلام على الأقل مقتبسة من مصادر عالمية، ففيلم «شيلنى وأشيلك» الذى كتب أنه رؤيا سينمائية لصلاح جاهين، هو فى حقيقة الأمر بمثابة إعادة إنتاج لفيلم «إسماعيل يس طرزان» إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٥٩، وهو مقتبس بشكل مباشر عن الفيلم الإيطالى «توتو طرزان» أما فيلم «المتوحشة» فمأخوذ عن مسرحية بالاسم نفسه للكاتب الفرنسى جانى آنوى..

فى مقاله عن فيلم «خلى بالك من زوزو» كتب الناقد مجدى فهمى فى مجلة الشبكة: «كنت أتمنى لتجربة صلاح جاهين الأولى، وهو الرسام المبدع ، والشاعر الرقيق، والإنسان الملهم أن تجئ أكثر تركيزاً.. لا قطعة سكر صافية، ومكررة، لكنها مذابة فى وعاء كبير».

لكن، لاشك أن هذا اللقاء الأول لسعاد حسنى مع جاهين ككاتب، كان بمثابة التفجر لموهبتها ، فقد نجح الفيلم على المستوى التجارى، ولاقى قبولاً من النقاد، خاصة مع تصاعد حركات الإرهاب الفكرى، فى نهاية التسعينيات، حيث أعادوا صياغة الفيلم، الذى كان يتضمن إرهاصات عن التطرف داخل الجامعة، وقد صنع جاهين نصاً صالحاً لفيلم استعراضى، وغنائى ، فهو فيلم عما تفرزه البيئة، باعتبار أن زوزو ابنة العالمة نعيمة الماظية، مهماً كانت طالبة فى كلية الآداب ، فعند الضرورة، فإنها سوف ترتدى بدلة الرقص، وتهز أردافها نيابة عن أمها، فى حفل مقام ببيت حبيبها، فالطالبة زوزو لها وجه معيشى آخر، فهى كثيرا ما تخلع الثوب الجامعى كى ترتدى بدلة الرقص ، وتتحول إلى كوكب براق فى سماء الإخراج، إنها تعيش فى ازدواجية ملحوظة، فهى الراقصة زوزو، والطالبة زينب» تخلو حياتها من كل عاطفة إلى أن تلتقى بالمخرج سعيد كامل العائد من بعثة فى إيطاليا، فيلتقى الاثنان على تفاهم، وود وألفة، زوزو تطارد زينب، وتمتثل أمامها، تحاول الابتعاد عن عالم سعيد، الذى ينتمى إلى أسرة ثرية، وتجد نفسها فى موقف حرج، حين تدبر لها نازك ابنة الزوجة الثانية لوالد حبيبها مكيدة، كى تقوم الأم نعيمة الماظية بالرقص فى حفل مقام ببيت سعيد.

فى البداية، تترك زينب الجامعة، عقب الفضيحة، وهى تردد: أنا أحمل وصمة نعيمة الماظية، ونعيمة تحمل وصمة الشارع الذى عاشت فيه.. والشارع يحمل وصمة تخلفه

عن المجتمع الذى يعايشه.

ويقول مجدى فهمى فى ختام مقاله إن الفيلم «فانوس جديد يضيئه حسن الإمام فى طريق السينما.. وكلماتى ليست من باب الطوب المقصود به تحطيم الفوانيس.. وإنما هي دعوة إلى مزيد من نور ساطع.. براق.. لا تتصاعد منه الروائح التى يحملها إلى الأنوف فانوس الغاز..

من الواضح أن السيناريو الذى شارك فيه صلاح جاهين فى «أميرة حبى أنا» للمخرج نفسه قد استفاد من مسألة الشخصية التى تعيش فى ازدواجية، وقد تمت صناعة الفيلم على غرار «خلى بالك من زوزو» للاستفادة من نجاحه ، ليس فقط فى أنه يضم أغنيات، واستعراضات الممثلين أنفسهم، ابتداء من سعاد حسنى، وحسين فهمى، وسمير غانم، بل لأن السيناريو عزف على مسألة الازدواجية التى تعيشها أميرة، الموظفة، فقد بدا كأن زينب (زوزو) قد كبرت عاما أو نيف، لتصبح موظفة، فى شركة صناعية، سرعان ما تقع فى غرام المدير العام بالشركة، وتعيش فى ازدواجية ملحوظة، فلا هى قادرة على كشف عواطفها، أو إعلان مشاعرها أمام الآخرين، بمن فيهم أمها ، وأسرتها، خاصة أن عادل متزوج من أمانى، زوجة رئيس مجلس الإدارة، وأنه حصل على هذه المكانة باقترانه بامرأة لا تتفهم عالمه، وتتصرف معه بشراسة.

وأمام الجميع، تبدو أميرة، جادة، تقوم بواجبها خير قيام، لكنها تتمتع بموهبة، وقدرة على صناعة البهجة ، بما فطرت عليه من مرح، وصوت شجى، خاصة حين تذهب إلى الرحلات، أو تؤسس فرقة فنية فى الشركة، لكن كل هذا لن يلبث أن يتحول إلى مآسى، بعد أن يتم اكتشاف حقيقة علاقتها بعادل، فالزوجة تقصد الشقة التى استأجرها عادل لزوجته الجديدة، وتصحب اباها معها، وتشد اميرة، وهى شبه عارية، دون ان يحاول الزوج الدفاع عنها..

ومثلما تحول الجزء الثانى من فيلم «خلى بالك من زوزو» إلى مأساة حول المواجهة بين الرجعية والظروف الاجتماعية، فإن أميرة تواجه نهايتها وحدها، حيث يتم التحقيق معها، وتطرد من العمل، وتتوالى الكوارث ، وتقف أميرة صلدة، مثلما وقفت زوزو، وينتصر الحب، وتبدو أميرة كأنها تخلصت تماماً من ازدواجيتها.

فارق كبير بين أن يكتب الفنان السيناريو لحسن الإمام، ثم يكتب سيناريو آخر، أقرب إلى التجريب ليوسف شاهين، وقد جاء أن جاهين كتب قصة الفيلم، وأنه شارك المخرج فى عمل السنياريو والحوار، وشاركهما فى ذلك فاروق سلومة، ونحن لا نعرف مصدر القصة التى الفها صلاح جاهين، لكن من المعروف أن هناك فرنسية بالاسم نفسه كتبها

اندريه جيد، منشورة فى سلسلة «مطبوعات كتابى» ، وهى أيضا رواية تدور أحداثها فى الريف.

نحن هنا أمام فيلم ريفى، به أغنيات، لكنه غريب فى موضوعه، فهو عن الجد الخديوى، الحائر بين أبيه الأصغر، «على» الغائب، هو مهندس ماهر، يقاوم كل الإغراءات، أما ابنه الأكبر «طلبة» فهو لم يستكمل دراسته، وقد صار طاغية فى القرية، تسانده أمه المعروفة بقوة شخصيتها، لقد طال الوقت فى انتظار فاطمة لعودة «على» منذ اثنى عشر عاماً، كى ينقذها من حالة تمزق تصيبها..

فى الأسرة أيضاً، يعيش الحفيد إبراهيم الذى يحب الفتاة تفيده، والذى يحلم أن يسافر إلى الخارج لدراسة التقنيات الحديثة. وبينما الجد «الخديوى» يشجع هذه الرغبة، فإن الأب طلبة يعارض، وتدور الأحداث بشكل دامى، تأتى على الكثير من أبناء الأسرة ومن بينهم الجد نفسه، ثم طلبة، والابن العائد «على».

المجهول، إلى السخرة داخل الجيش، وخارجه، تحاول شفيقة أن تقنع أخاها الوحيد متولى أن يهرب من السلطة، إلا أنه يرفض، حيث إن تكوينه الصعيدى يأبى عليه أن يهرب مثل النساء..

وكما كتب عادل حمودة عن الفيلم - انظر مجلة روزاليوسف فى ١٩٧٨/١٢/١١ - فإن شفيقة هنا تختلف عن المرأة الموجودة فى أعمال الحكاية الشعبية، فهى هنا واعية، مدركة، ذكية، سريعة الفهم والتعلم، تعرف ما تقوله وما تفعله.. إن شخصية شفيقة الأسطورة تؤكد لنا فى كل لحظة أن ما يحدث لها قضاء وقدر.. وعد ومكتوب، بينما تؤكد لنا شفيقة - الفيلم، أن ما يحدث لنا «بنعمله بايدينا وعقولنا وقلوبنا. كدابين مفيش وعد .. كله بنعمله واحنا عارفين».

وهذا الاختلاف الأساسى فى شخصية شفيقة، أعطى الفرصة للسيناريو ليقول كل ما يريده، حتى ولو أعطى لنفسه الحق فى أن يتكلم فى السياسة. وأعطى الفرصة لشفيقة نفسها أن تتصرف وتتحدث وتتطور بصورة أكبر من إمكانياتها وحجمها - لو ظلت حبيسة للأسطورة والموال..

شفيقة تحب دياب، ابن شيخ البلد، وهو عاطل مستهتر، يعيش على علاقاته بالنساء، فاختارت من خلاله الثروة والمال وحياة المجتمعات الراقية، وتطوف مع عشيقها الطرابيشى بك فى أوروبا، وقد اختار الفيلم هذه الشخصية لتكون لها علاقة أخرى بشفيقة، فهو مقاول أنفار، يورد رجال مصر وشبابها للفرنسيين، كى يحفروا القناة، ويدفنوا بترابها، ويموتون من العطش، والرصاص والقهر، والكوليرا..

إذن، فعشيق شفيقة، هو الذى أرسل رجاله، عن طريق السلطة لترحيل متولى إلى حيث حفر قناة السويس، وعندما تدرك شفيقة هذا السر، تبدأ فى الانتقام عن طريق استخدام أنوثتها ، خاصة أن الطرابيشى يقدم جسدها إلى أفندينا آخر، يتمتع بعيوب جنسية، فهو ما سوخى، يستمتع بالمرأة وهى تضربه بالكرباج، ثم وهى ترقد مع رجال آخرين أمامه، لإذلاله، مما ينبهه إلى خطورتها، وحساسية ما تعرفه عنه كرجل سلطة..

إلا أن عودة شفيقة للقرية، وانتظارها لعودة أخيها، كى يقتلها، تمثل المصير الحتمى للمرأة، فهى تتقبل هذه النهاية بصدر رحب، وخير لها أن تموت بين ذراعى أخيه ، ويسكينه..

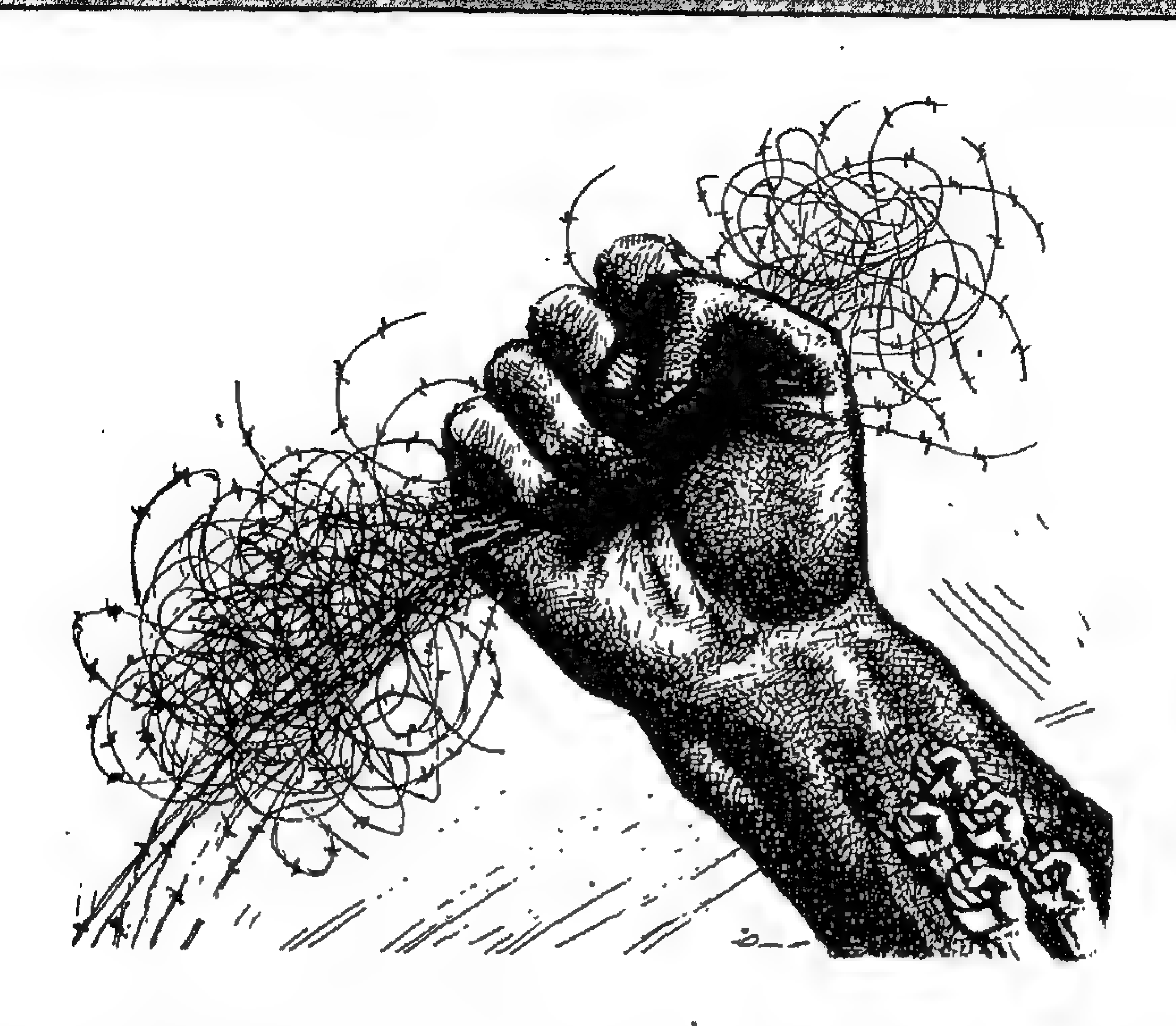
ولأن صلاح جاهين قد اتجه إلى السينما، ربما فقط من أجل الكتابة لسعاد حسنى، فإنه جعل من شفيقة هى الشخصية المحورية للفيلم، بينما تحول الأخ متولى، إلى شخصية ثانوية، مساعدة، كما أن جاهين هو الذى نظر إلى سعاد حسنى ايضا على أنها فنانة استعراضية، فكتب لها الأغنيات التى رددتها، ومنها «بانوا بانوا على أصلكو»، ومن المعروف أن سعاد لم تجسد اى ادوار استعراضية، مع المخرجين انفسهم فى تلك الفترة، ومنهم على بدرخان، مثل «الكرنك»، و«أهل القمة»..

أما كاتب السيناريو، فقد ظل يتابع الممثلة، ويحاول تقديمها فى إطار استعراضى ، يكتب لها الأفلام التى ترقص فيها وتغنى، حتى وإن كانت القصة لا تحتمل، مثلما سوف نرى فيما بعد فى «المتوحشة»، وفيما قبل فى «أميرة حبى أنا».

فقد تم اقتباس مسرحية «المتوحشة» أكثر من مرة للمسرح المصرى، وللسينما، وكانت المرة الوحيدة التى صيغت فيها إطار استعراضى، هى التى أخرجها بالاسم نفسه سمير سيف، فى إحدى تجاربه القليلة للعمل فى فيلم استعراضى، أو فلنقل غنائى، باعتبار أن الاستعراض كان يعتمد فقط على الممثلة الرئيسية فى الفيلم، سعاد حسنى،

اشترك صلاح جاهين مع إبراهيم الموجى فى كتابة السيناريو والحوار، ومن المعروف أن الموجى قد عمل بشكل مكثف مع سمير سيف، وإنه لم يقدم هذا النوع من الأفلام الاستعراضية، لذا فقد رأينا بهية هنا، تعيش وسط أسرة فقيرة، تعمل فى إحدى فرق الموالد والملاهى، تضم هذه الأسرة الأب والأم، والصديقة نوسة، والوالد البلطجى، إذن، بهية هى التى تؤدى فقرات الاستعرض، والتى يتمحور حولها عمل الفرقة كله، فى إحدى الليالى تقع بهية بنظرها على أشرف ، ينمو الحب بين البنت الفقيرة والكاتب الثرى..

تترك بهية الفرقة بحثاً عن طريقة أخرى لاكتساب الرزق، فتعمل فى أحد المصانع،



يبحث عنها أشرف ويعلم بمكانها ويعترف لها بعزمه على الاقتران بها، تذهب معه، يقدمها إلى أمه إقبال التى تعترض على هذه العلاقة، نظراً للفوارق الاجتماعية والطبقية، إلا أن أشرف لا يؤمن بآراء أمه، لذا، فإنه يأخذ حبيبته كى يعيد حياتها على مستوى الملبس والثقافة والعلاقات العامة. حتى يتشرف بها فى أى مكان يرتاده، لكنها فى إحدى الحفلات تشرب خمراً مما يجعلها تغيب عن الوعى، فتأتى بأفعال لا تليق بالمكان، تطلب من أحد أفراد فرقتها، أن يمثل معها المحب أمام أشرف حتى يبتعد عنها، وبالفعل فإن أشرف يذهب غاضباً.

فيما بعد، تذهب نوسة زميلتها فى الفرقة إلى أشرف، وتخبره أن بهية تعمدت أن تبعده عنها، بسبب ما بينهما من فوارق، مما يدفع بالكاتب الثرى أن يعود إلى بهية وأن يتزوجها..

تقلصت مسيرة سعاد حسنى بعد فشل هذا الفيلم، وكانت هذه هى نهاية تعامل جاهين مع السينما بشكل عام، وكما رأينا فإنه كتب أربعة أفلام من بين ستة خصيصاً لسعاد حسنى، وكما ابتعد عن التمثيل فجأة، ابتعد أيضا عن الكتابة للسينما، لكنه عاد ليتعاون مع ممثلته المفضلة فى مسلسل «هو وهى» ليكتب الأغنيات، وليساهم أيضا فى كتابة السيناريو، وقد عرض المسلسل فى العام الذى فارق فيه جاهين الحياة.

روايـة قصـيرة

حــيـــاة مـــؤجلـة

رشا عبد الرازق

صباح

ها هو صباح جديد يداعب جفونها لتبدأ اليوم - يغالبها نعاس شديد وترغب فى الاختباء فى أحلامها وفى متعة دفء الفراش مع لسعات برد الشتاء.

لا فائدة .. عليها ان تنضم لدقات الساعة التى تسرع بجنون .. تدور فى بدايات يومها المعتادة توقظ الأطفال بمداعبة لطيفة وإمطار قبلات تلك بداية.. ثم تلجأ للصراخ لا وقت لكسلهم .. تصرخ ويعلو صوتها ، كانت تخجل من صراخها حتى لا يؤذى نوم الجيران .. ولكن بتكرار الأيام أصبح كالهواية تعتاده فى كل صباح.

تستغرقها تفاصيل الإعداد للمدرسة .. ترتيب الفراش.. وترتدى ثيابها على عجل دون إعتناء.. ولا تنسى أبدا ضفيرة ابنتها الصغيرة.. حلمت دوماً بطفلة تتوج رأسها ضفيرة جميلة.. تعبر أمام المرآة ولا تسأل نفسها كيف تبدو.. تدور فى دوائرها اليومية دون مساحة من الوقت للسؤال.

تتسابق مع أطفالها على درجات السلم العالية.. لتضفى بعض المرح بعد الصراخ.. تحثهم على الإسراع موعد عملها اليومى يقترب.

خطواتها اليومية على الطريق لا تختلف يوماً عن الآخر .. ومن حسن حظها مدرسة

طفليها لا تبعد إلا قليلا عن المنزل.

وفى كل صباح تداعب عربتها الصغيرة المتواضعة.. فهى تحتاج لكثير من الاهتمام والرعاية لتمضى متماسكة على الطريق.. تحسها طفلا إضافيا فى حياتها اليومية.

تلمح جارها على الرصيف الآخر اعتادت وجوده كل صباح.. يقف هادئاً بانتظار سيارة عمله .. وبخطوات واثقة يرحل.. ثمة شيء فى حضوره يركبها وقد أصبح وجوده أحد ملامح بداية اليوم.

لسنوات كان هذا الجار يشغل تلك المساحة من الطريق فى الصباح.. فلم يلفت نظرها الآن.. تردد بخجل «صباح الخير» .. فيجيب بتردد «صباح النور» ويتبادلات الابتسام.

يوم مختلف فى تفاصيله.. ترفض عربتها الطفلة أن تدور .. فيعرض المساعدة.. تبهجها رغبته الطيبة.. لم يتشكل فى ذهنها بهذا الحضور القوى.. تسعى لمعرفة اسمه عن طريق بواب العمارة العالم بالأسرار.

وفى صباح آخر تبادله تحية الصباح مرددة اسمه. فى دعوة واضحة للتعارف، تشتاق لأن تدق بأبواب حياته وتفاجئها خطواتها الأولى.. لكن استجابته لم تكن متأخرة .. فى اليوم التالى يلقى عليها تحية الصباح باسمها.

تغمرها فرحة مدهشة.. هو يهتم بها إذن.. أحبت نداءه . وفى خيالها حملت صورته باسما لزحمة عملها .. ويفاجئها حضوره ليلا يرسم على شفتيها بسمة تؤنس وحدتها .. وأخيراً يطرق باب أحلامها..

وفى الحلم .. «متأخرة عن موعدها .. تسرع فى خطواتها لتسابق هذا الزمن المجنون تفاجئها عربتها وقد فرغ إطارها من الهواء.. لا أحد يمد لها يد العون وكأنما خلا المكان من البشر.. تغضب وتشعر بالحيرة فهى لا تستطيع تغيير الإطار وحدها .. وفجأة يظهر الجار مبتسما كعادته ويمد يده لمساعدتها.

هل تسمح سيدتى الجميلة أن أقوم بتلك المهمة؟؟.

تسمح بابتسامة مدعية الخجل .. وتتأمله كأنه فارس الحلم الذى لم تحمله يوماً تتأمله بإعجاب شديد. كل شيء فيه يدعوها للبهجة.

ينتهى من تغيير الإطار يمد يده إليها مودعاً، تترك يدها تنام فى يده وقتا بدا بلا نهاية. تشكره بحرارة.. تستيقظ من نومها وكأن يدها مازالت تحس حرارة يده.. مدهش هذا الإحساس.. تستيقظ سعيدة.. تشتاق لبداية اليوم.

الليل

يسكن الليل .. ينام الأطفال.. هادئ المنزل تنتظر عودة زوجها .. تنفض إرهاق اليوم الطويل.. تتمنى لو تستطيع أن تنام الآن حتى الصباح.. ولكن يبقى دورها الليلى.. زوجها .. تقوم من فراشها مثقلة بالنعاس.. بدأ اليوم فى السادسة صباحا وها هى الساعة تقترب من الثانية عشرة ليلا وهى تنتظر.. تذهب للمرآة تتأمل وجهها المتعب تؤلمها البثور التى تشوه بشرتها والتى طالما طالبها زوجها بعلاجها.

تحدق فى المرآة .. تقول هامسة هذه انا - اثنتان - تلتفت ربما يكون سمعها .. تنزع ثوب النوم وترتدى الثوب الأسود برغم حبها للألوان المبهجة .. ولكنه يفضل اللون الأسود فتختاره .. هذا الثوب الليلى الذى يشبه العرى مازالت تخجل منه رغم مرور سنوات على زواجها .. تشعر وكأنها تتقمص دور الغانية حين ترتديه لتبدو فى عيونه مثيرة .. كان الحلم يفجر جسدها بلغته الخاصة.. تتفتح أجمل المشاعر دون قواعد.. والآن عليها أن تتكلم لغة أخرى بينها وبين زوجها .. تنظر لنفسها من جديد فى المرآة.. تصبغ وجهها ولكن لا ترى نفسها جميلة.. تحاول إخفاء البثور دون جدوى.. تتذكر فيلم «الزوجة الثانية» حين اشتهت المرأة زوجها فصرخت فى وجهه «الليلة يا عمدة» يضحكها التعبير.. تعرف أنها الآن تلعب دوراً وهى عاجزة عن إتقانه.

يدق بابها.. تفتح هاتفه تأخرت كنت فى انتظارك.. يبتسم هامسا «نام الأطفال» .. فتجيبه من يدرى..

تحضر العشاء .. يتقاسمانه مع حوار بسيط.. ثم يصحبها من يدها للفراش وفى تلك اللحظة تتفتت لأجزاء لا صلة بينها .. عقل يقظ .. تبحث عن الكلمات لترضيه . ومشاعرها مسافرة بعيدا .. جسد يجتهد ليذوب فى الآخر .. تنفض عن حضورها ملامح الجار الباسمة.. كاد أن تناديه حتى فى أكثر اللحظات قربا من الزوج من كان حبيبا وصديقا وأبا لطفليها .. يعبر طيفه .. لا تستطيع أن تعطى اللحظة أكثر من معناها المجرد.. لا تستطيع أن تهرب فيه لتولد بحرية، تشعر بغربة شديدة عن جسدها .. يثور زوجها .. «أحسك باردة» لم لا ترددى كلمات تثيرنى.. «لم لا تشتهينى وتدخلى هذا العالم الشيق بعتف ورقة» .. تساؤلات.. تساؤلات.. تنهى الأمسية ببكاء حار وغضب وتتجدد رغبتها فى الهروب .. ثمة شئ يمتهن فى هذا المكان وفى هذا اللقاء .. فى هذا القرب الذى لا تملكه .. وينهار حلم الجسد حين يذوب فى الروح لتولد أجمل اللحظات

.. صمت من جديد بينهما.. صمت يمتد فجر اليوم الجديد.

صباح آخر

تنزل درجات السلم متخذة قرارها .. ستكف عن لعبة الحوار المختزل عبر الطريق .. تشتاق لمزيد من القرب .. مغامرة .. شوق لدخول عالمه.. يظل يعبر عالمها كأنه الرجل الوحيد فى الدنيا .. تبدو فكرة مبهجة تستحق كسر القواعد كافة.

تناديه بدلال لم تعتده.. فى مواجهته تشعر أن أنوثتها طاغية.. لا شعوريا تتحسس بثور وجهها «هل من الممكن أن تسدى لى خدمة .. أن تطلب هاتفى فيه عطل ما» .. نداء آخر واضح وضوح شمس النهار.. يطلب الرقم ويفضل العلم الحديث .. أصبحت نمرة هاتفه لديها ونمرتها مسجلة على هاتفه.. وفى لحظة مجنونة .. أصبح لديهما لغة ما مطروحة لتجاذب أطراف الحديث.

تدهشها جرأتها .. لم تكن يوما «خجولة».. ولكن تلك الجرأة الهادمة لكل القواعد والطقوس وتراث السنين الطويلة تدفعها لمزيد من الجنون .. تلقى بكل الخوف وراءها وتتقدم كأن العالم فى انتظار جنونها نعم فى انتظار جنونك.

تذهب للعمل سعيدة بخطواتها نحوه.. تتساءل ترى هل فهم رسالتى؟ وقبل أن تسقط فى مزيد من التساؤلات يدق الهاتف لا تصدق سرعة الأحداث ها هو صوته يأتيها واضحا.. يشكرها على لا شيء .. يطمئن على أخبارها.. لاتعرف ماذا قالت .. تعرف فقط إلى أى مدى تشعر بالارتباك والسقوط فى خوف أن يكون شخصا لا يستوعب محنة احتياجها لإنسان.

تحتاج متعة اكتشاف شخص ما .. دخول عالمه .. وتحتاج رؤية نفسها فى عيونه يرى أو لا يرى بثورها التى أسودت هل يفهم؟ تبدأ شرح جنونها .. لم تختره.. لا تعرف سوى الرغبة فى المعرفة بعيداً عن زحمة الحياة الروتينية .. خائفة.. ولكن سعيدة.

تنتهى المكالمة بعد سرد بسيط ولكن ملئ بالضحكات المرتبكة .. وعلى وعد أن يتكرر الاتصال .. وتكرارها للأسف إن كانت بأسلوبها تخطئ فى التعبير عن نفسها. فيكرر أكثر من مرة إنه أيضا يرغب فى الاقتراب.. يرضيها هذا الشوق.. تشعر ببعض الفرح حتى وإن كان فرحها من تفضيلها الخاص.. تردد لنفسها .. ثمة منفذ ما للبهجة .. حتى وإن كان تعارفا مع سبق الإصرار والترصد.. ولكن هذا الجنون يجدد فيها شيئا ما

لم تعد تملكه .. ترفض إنطفاءها داخل نفسها. وهذا الجار يعطى لوجودها حرية ما .. فلتسعد بالفرصة إذن.. ومرحبا بالجنون.. عادت للبيت تردد جملة واحدة «اتبعى قلبك».

غربة

غربة تسرى بهدوء فى بيت تمنته سكنا لأسرتها الصغيرة.. عاد الزوج من غربة سنوات انتظرته عاشقة تدعو للرثاء.. كم من صيحات العتاب احاطت بها فى غيابه لأن الحياة غابت فى رحيله.. تنزوى فى حزنها لفقده وكأنه الموت.. تذبل كأنه سفر بلا عودة.. تناديها الحياة «عيشى قليلا» .. وهى ترفض إلى حد انهيار الجسد.. يندهش الطبيب «صغيرة أنت على تلك المرارة التى تسرى فى جسدك إلى حد المرض».

دعوات الأصدقاء تلبيها كواجب ثقيل .. لا تريد سواه الحبيب المنتظر الذى لم يأت يوماً.. لعله يأتى غداً.

وعاد الحبيب الزوج مع بقايا الحلم.. غربة جذورها قوية تضمها معه .. إجازة طويلة من العمل بعد عملية جراحية .. أطفالها بالمدارس .. ها هى متفرغة لوجوده كما تمنى.. تلعب دور سيدة البيت بجهد ورغبة فى الاتقان .. تريد استعادته من جديد تسقط بقوة فى لغة الحب التى يعرفها ويتقنها .. جسدها لا يعرف كيف يذوب فى جسده .. تسللت الغربة بعد الروح لملمس الجسد.. أصبح التلاقى عسيرا .. بلا جدوى تحسه.. لم يعد بعد.. انتظرت حبيبا لم يعد .. تسأله أين انت؟.

يهرب «ألف مرة».. تلح بالسؤال.. تصبح الحياة قاتمة.. فتهرب من جديد فى وجه حنانه الخيالى.. تتمنى رحيل الليل وتستدعى ضوء النهار بشوق حقيقى لبسمته فى الصباح .. هناك ضوء ما فى الحياة.

سؤال أخير.. لم تهرب من عيونى .. لا أجابة سوى صمت ثقيل؟.

دعى الحياة تمضى.. جملتها الشهيرة لاستئناف التفاصيل اليومية.. وكلمات تقال بين كل البشر .. حوار الأزواج الذى لا ينتهى.. عاصف أحياناً حالم أحيانا.. ولكن جسدها لا تملك ترويضه.. لا يطاوعها لتضمه أياد لا تعرف سوى الرغبة وكم يشتاق للحنان.. تهرب بجسدها يوما وراء آخر.. يثور «دعى العاصفة تمر .. كيف استعيد نفسى فيك»..

تردد لنفسها بلا صوت «تريدين الحقيقة.. ها هى أسرار غربتى.. الرجل غير المرأة..

تعرف تلك البداية عرفت سواى فى غربتك؟ عرفت جسداً وأنسى وحدتى ولكن قلبى لم يسكنه سواك.. تضحك .. تبكى .. كأنه الجنون.

يعتذر ويعتذر .. يسرد تفاصيل الرجل الذى لم يستطع أن يصمد أمام إغراء الأجساد الدافئة .. الرجل غير المرأة.. رجل عشق أجساد النساء وقلبه ظل ملكاً لها.

هروب

أصبح الهاتف علاقة خاصة تتألق يوميا بحياتها .. تضمه كأنه جزء منها .. حين يتأخر رنينه تستحثه أن يصرخ .. اعتادت لقاء الصباح وتلويح الأيادى على الطريق.. والآن اعتادت صوته يأتيها فى اليوم أكثر من مرة .. كلمات وكلمات تتساءل عن كل شىء وأى شىء .. تنساق وراء متعة الاكتشاف .. تتحدث عن نفسها لنفسها .. ودود وكلماته لا تدعو للخوف.

تود الاقتراب كأنها عرفته طيلة العمر .. تألفه كأنه المنفذ الحقيقى فى الحياة.. تحادث صديقتها أهذا الجنون مناسب لامرأة فى عمرى؟ فتجيب الصديقة ،لمحى تلك اللمعة فى عيونك .. هذا الإنسان جدد حياة ما بداخلك .. استمتعى إذن،؟

تستمتع إذن.. تكف عن الإحساس بالذنب .. تفكر أن تحكى لزوجها المسافر رغم حضوره.. تفكر أن تحرر روحها من أقنعتها الكثيرة.. بينهما لم يتبق سوى القشرة الخارجية لأسرة مفروض عليها الاستمرار .. طفلان فى حاجة لصورة الأب فترتعد أن تلغيها .. وهى تخاف وحدتها بدون تلك الصورة التى تبدو ناجحة .. خاوية من الداخل .. ولكن تتشابه وكل القصص المحيطة بها.

تلك تشكو زوجها الذى لا يعرفها سوى فى الفراش، وأخرى تشكو صمت الكلمات إلا فى حالات الغضب .. وصديقة تشكو زوجها الذى لا يرضى عنها إلا إذا تحملت الأعباء المادية للمنزل بطلباته اليومية التى لا تنتهى.

فما تشكو؟؟ تشكو الصمت .. الغياب رغم التواجد فالأولويات فى حياتهما مختلفة له حجرة مستقلة بالمنزل يحيا بها أغلب الأوقات.. كم من الدقات على باب تلك الحجرة من الأطفال ومنها تدعوه ليكون جزءا من الحياة اليومية لهذا البيت ،أبى إما نائم أو فى حجرته وحين نلقاه يبدو غاضبا لم يا أمى؟.

يلح التساؤل فى عيني طفلتها .. وهو يشكو إحساسه بالسجن.. فهو لا يتمتع بحريته لأنه لا يستطيع استضافة أصدقائه بالمنزل حتى الصباح.


شايفه الرجالة
وعنيها الفارغة!!

اصبحت تحب غيابه عن المنزل .. تحس تنفسها طبيعيا لا تثقله محاولات ارضائه هناك سبب ما دوماً للغضب ..

،الأكل يخلو من النكهة .. ألا تستمتعى برائحة الطعام الآتية من عند الجيران، أنت أم فاشلة.. ابناك تربيهما المربية التى تقضى وقتا طويلا معهما، ،عملك لا يعنى شيئاً ولا تظنى إنه يساهم فى إقامة حياتنا .. ميزته ثباته ولكنه غير مجز .. ليتك تعودين لبيتك لأجل طفليك،.

،لست إمرأة.. ألا تعرفين ماذا تفعل المرأة لإرضاء زوجها؟

،صوتك حين تغنين متردد وخال من التعبير، ثم هذه البثور فى وجهك .. ما هذا؟ ماذا تبقى منها إذن،.

لا شىء .. كل يوم .. لسنوات طويلة ثمة لوم ما يلغيها .. ثمة كسر ما يخطه بقوة بداخله.. تشعر إنها تحبه ولا تفهم لم يؤذيها كل هذا الإيذاء تسأله لم النقد دائماً لكل شىء؟.. يجيب لقد تزوجت إنسانة أخرى مليئة بالحياة.. والنقد لتعودى امرأتى التى أحببتها، امرأة دون بثور .. غانية .. تفوح منها رائحة الأنوثة .. ربما لم تعد قادرة على العودة .. كيف تلملم بقاياها التى تبعثرت هنا وهناك .. كيف تركت تفاصيلها ليعبث بها حتى وإن كان بدافع الحب كما يقول، كيف أصبحت لا تعرف نفسها ولا تملك سوى الإحساس بمرارة فقد إنسان عزيز عليها .. فقدت نفسها .. لم تعد قادرة على أن ترضى عن نفسها إلا حين يأذن لها.

تحصل على إجازة بدون مرتب لتكون ربة البيت.. تعتنى به وبطفليها لتكون أماً مثالية.. ولكنها أم ثائرة وفاقدة لأعصابها طيلة الوقت .. لم تكن يوماً بلا عمل .. عملها تحبه رغم روتينه القاتل .. ولكنه حياة .. بشر .. أحداث تفاصيل تعيشها كل يومك تجعل للتفاصيل معنى.. صديقة تحكى .. صديق يضحكهم بنكاته .. جهد تبذله تحصل على نتيجته .. مالها الخاص فلا تمد يدها فى انتظار من يعطى أو لا يعطى .. لا تعرف كيف فى لحظة غباء اتخذت قرار الإجازة.. تسقط فى دوائر الملل الشديد.. طفلاها بالمدارس .. زوج نائم بالنهار .. تدور بالمنزل متعبة رغم فراغ يومها .. تقرأ قراءتها التى تحبها ولكن الوقت لا يمر .. تشعر بالفراغ الشديد.. والغضب الذى يملأ حياتها.. -

تذهب للطبيب لمعالجة بثور وجهها التى تشوه جمالها كما يقول زوجها.. تمارس بعض الرياضة بالمنزل فجسمها غير متوازن منذ ميلاد طفليها.. هكذا يقول زوجها .. دوائر

من الاعتناء بالمظهر الخارجي ويداخلها ألم حقيقى من الوحدة والفراغ .. وإحساسها إنها بلا فائدة .. زائدة عن الحاجة.

إجهاض

تستيقظ فى صباح آخر على حقيقة مفاجئة .. «طفل جديد فى رحمها».

هى بلا عمل.. وزوجها يعتمد على قدرتها على التصرف .. ما حاجتها لطفل آخر .. لديها طفلاها شديدا الصغر .. فى حاجة إليها.. ترتبك وتشعر بالدهشة لأنها تشعر بالحنين لهذا الطفل.. تردد لنفسها لعله صفحة جديدة تكتب لتلك الحياة الخاوية بينها وبين زوجها .. لعل الحكمة الشعبية تكون صادقة ويقرب هذا الطفل بينهما.

تنفض الفكرة عن رأسها .. طفلاها لم يخلقا يوماً أى لغة للتقارب من قبل.. لا تصدق أن تهب للحياة طفلاً وليد لحظات خالية من الحب .. لحظة ترغب فى الاستسلام لوجود كائن شديد البراءة فى حياتها .. اشتياق للانغماس فى آخر سواها وسواه تنسى به انهيار العالم الحقيقى بينهما.. ولحظة لا تصدق ان يربطها أى شىء ببقايا هذا الشريك..

«الطفل يأتى برزقه.. تجدد الحياة».. تسكت الصوت بداخلها .. تغلق أذنيها تتردد «ألف مرة قبل اتخاذ القرار».. ليال بلا نهار.. لا تعرف سوى دموعها وحدتها وحيرتها تماما ستتخذ القرار.. ينهرها زوجها فهو لا يفهم سبب حيرتها.

«إن أردت طفلا جديدا مرحبا به .. أن كنت لا تريديه فدعينا نتخذ إجراءات سريعة .. هكذا الأمور ببساطة.

وحدها كانت تتحسس طفلتها بداخلها التى لن تولد .. أحبتها فتاة .. اسمتها «ليلى» اعتذرت لها الاف المرات «لا أملك يا حبيبتى أن تكون لك حياة .. ميلادك أخطأ التوقيت».

باكية تصل لقرارها الحكيم .. لست فى حاجة لأعباء إضافية فى الحياة .. لا حاجة بها لميلاد طفلة تعذبها بغياب الحب فى أسرة متباعدة الأطراف .. تزداد احساسا بالضآلة.. ولكن لا بديل آخر.. إجهاض طفلتها هو الحل الوحيد .. ولكن لا تغفر لنفسها لحظة هذا القرار..

تهرب من عيونها فى المرآة .. تردد لنفسها دوماً حياة منتهية .. فيم الانتظار.

غياب

ثلاثة أيام غاب الصوت.. بعد أن أحبت رنينه الصباحى.. أحبت لهفته المتحفظة .. تشتاقه.. تشتاق هروبها فيه .. ثلاثة أيام أفقدتها التوازن تراه باسما فى الصباح ولكن أين صوتك يدللنى.. تود الصراخ بوجهه ويمنعها وقار الطريق وفى اليوم الرابع تحادثه بغضب.. أين أنت؟ سخيفا كان .. صوته خال من التعبير، عفوا لدى عمل منغمس فيه دعينا نتحدث فيما بعد، .. ترفض رفضه ،الآن أريد معرفة سبب غيابك .. الآن، بإصرار تتحدث وبإصرار يرفض الحديث بعدها أن يحادثها المساء.

تعرف إنه لن يحادثها مساء .. بل سيحادثها لأنه يدرك إصرارها على تفسير الأشياء.

تنتظر وفى السابعة يرن الهاتف ،هل أنت غاضبة منى؟؟، يسأل لا تعرف هل غاضبة ،أن عاجزة فى الفهم ولكن الآن يرضيها أنه يفى بوعده.. لازالت تعنيه بشكل ما،.

،الأصدقاء لا يتحادثون يوميا بصورة منتظمة .. ولا يتحادثون أكثر من مرة فى اليوم.. أخاف اعتيادك .. أخاف أن أحبك.. أحب امرأتى،.

يبهجها هذا الخوف .. تلمح أثرها فيه عبر الصوت الآتى من بعيد .. تناست إنه زوج وتعمدت نسيان إنها زوجة .. تريده قريبا ومزيدا من القرب.

،عنا نلتقى لنعرف بعضنا البعض أكثر،.

تدهشه رغبتها .. هو يريد الهروب وهى تريده أقرب .. يرفض فكرة اللقاء ،.. تذكرى دوماً نحن جيران وعلينا أن نحترم تلك الجيرة، .. تكتشف فجأة أن كليهما يتحدث لغة مختلفة عن الآخر .. لا تريد رحيله.. تريدة هذا العون كليهما اليومى الجميل فى حياة خالية من المباهج..

هل سترحل تتساءل؟

لا.. ولكن سنتحادث قليلا.. أحيانا اطمئن عليك.. وهل نحن نلتقى فى الصباح .. نبدأ يومنا بابتسامة طيبة تعطى لليوم معنى..

وفى لحظة تتحول اللعبة التى بدأتها إلى حقيقة تحاصرها فى حياة لم تكن بسيطة.. يؤرقها صمته .. تغضب من هاتفها الذى لا يحمل صوته.. تنظر لزوجها بثورة شديدة.. تود أن تخبره ،أنا أرحل عنك.. ألا ينتابك هذا الإحساس بغيابى،.. ،تذكرى رحل عنك من قبل،.

كم تمنت أن يكون لها جدة – من عالم بعيد .. وجد طيب تملؤه التجاعيد .. وبسمة حنون .. وشعر فضى يتوجها .. جدة لا تملك لها سوى حضن متسع يحتويها فى أى

لحظة .. تضمها وتدعو لها من القلب .. تبكى على صدرها دون أسئلة تحس حزنها ولا تناقشة.

«احن إلى خبز امى .. وقهوة امى ولمسة أمى» كثيرا ما ترددت امها على مسامعها .. إنها تلعب دور الأم فى حياة زوجها وقد أفسده الدلال.. تحمل عنه اى هم .. مسئوليات من أى نوع.. احقا افسده دلالها.

أحبته ام احبت حاجاته الطفولية لها .. الآن لديها طفلاها وليست بحاجة لطفل كبير.. بحاجة لشريك فى حياة تستهلكها .. هل يمكنه الان أن يتخلى عن انانية طفولته ويعطى قليلا.. لتحاول مرة اخرى.

مساءً آخر تنتظره فيه .. تود تبادل الكلمات الحميمة معه.. يعود مبتهجاً بانتظارها .. أريد محادثتك قليلا..لتحاول مرة اخرى.

مساء آخر تنتظره فيه .. تود تبادل الكلمات الحميمة معه.. يعود مبتهجاً بانتظارها.. أريد محادثتك قليلا.. لا تفسدى الليل بكلمات .. دعينا نتحدث بأجمل لغة فى العالم هى القرب الحقيقى بين البشر .. دعى جسدين يتحدثان بلغتهما الخاصة فتذوب كل تفاصيل الحياة فينا.

لم يعد يفهم حاجتها للود والصحبة .. يفهم لغة جسده وحدها .. أما جسدها لا يلمح غيابه.. لم يلحظ إنها لا تستطيع ملامسته إلا فى حالة غياب وعيها .. تشاركه الفراش مخمورة لا تميز بين اى شىء وآخر .. وتنفصل عن نفسها .. ترضيه .. مرغمة وهى تشعر بالغثيان تنهى دورها وتهرب لتستعيد نفسها بحمام دافئ يمتزج ماؤه بدموعها .. إلى متى تستطيع الاستمرار.. تشعر كأنها مغتصبة .. واحيانا أخرى كأنها فتاة ليل تنال اجرها .. بقاء صورة العائلة لأجل اى شىء.. تتعذب هى يحفر الألم ملامحها .. لم تعد تجدى رتوش الوجه .. قناع من فرح.. لم حبى لم يدق بابك يا جارى البعيد».

الطبيبة

لا تؤمن بالطب النفسى .. بشر مثلها ماذا يمكن ان يقدموا من عون، فى أزمتها تحتاج إلى صديق ولكن رغم كثرة الأصدقاء تجد فى عيونهم كثيراً من العجز فلكل منهم همه وحزنه الخاص ولا يعرف كيف يهرب منه..

تؤكد لها صديقة إن الطبيب شىء مختلف .. فهو صديق محايد لا يتعاطف ولا يرفع

رايات العتاب أو اللوم.. يضئ بعض الطرق المظلمة بتساؤل بسيط فقط يحاول المساعدة دون التورط.

تعجبها الفكرة وتخفيها .. كيف تعرى تفاصيل زوجها مع من لا تعرفه.. ولكن رغم خجلها تريد أن تحكى وتحكى كل شيء وأى شيء دون حساب عسير ودون أن تشعر بنبرة الأسى فى عيون الآخر .. وتقرر اخيرا أن تخوض التجربة.. رغم التردد فى محاولة لمصالحة النفس من جديد..

تدق الباب وهى ترتجف .. الطبيبة صغيرة فى السن أيعنى ذلك قلة الخبرة؟ ما يعنيها حقا أنها امرأة فهى تثق فى رحابة صدر النساء.. بهن دفء جميل صادفها فى حياتها كثيراً.

«فيم تريدون العون» .. تلك كانت البداية.

«أريد الانفصال عن زوجى .. حياة منتهية تماما ولا أعرف لم لا أتخذ القرار»

وتبدأ رحلتها مع السرد.. ترحل لطفولتها ثم تعبر بمراهقتها .. وتصل أخيرا لأجمل سنوات العمر الشابة التى تحسها مهدرة دوماً فى لا شيء.

يدهشها وجه طبيبتها يبدو شديد الصرامة ولكن ثمة شيئا ما لا تعرفه يدعو للراحة.

تنهى جلستها الأولى.. تقول طبيبتها «لدينا رحلة ممتدة نواجه كل المخاوف.. ومعا نصل لقرار مرض لك».

تخرج للطريق شاعرة بالراحة وكأن هما ما قد ذاب فى تلك الساعة.. كانت تظن أنها ستخرج بلا رغبة فى العودة .. ولكنها فوجئت أنها تشتاق كثيرا لجلسة أخرى وأخرى.. أحبت الوقوف أمام المرآة تواجه جروح زوجها وبثورها.

عادت للمنزل .. تتأمل ملامحها بالمرآة.. ارتسم على وجهها معنى جديد.

أحبت ملامحها .. لا تلمح القبح الذى رسمته على وجهها دوماً.. شعرت ببعض الطيبة .. أمن الممكن أن تحب نفسها وتصالحها.. كم تتمنى!

طفولة

يأتى رمضان عالم تحب طقوسه كثيرا.. تصحب أطفالها لشراء الفانوس الملون .. كان فى طفولتها صناعة يدوية توضع بداخله شمعة يحلو لها ضوؤها .. أما الآن المدهش إنه يتم استيراده من الصين فيغنى ويضئ بلمبة صغيرة فلم يعد الأطفال يسعدون بالغناء بأصواتهم المسرسعة ولا يرددون أغانى رمضان الخاصة «وحوى يا وحوى وكمان

وحوى».

فى رمضان تصفو روحها كثيرا .. وكأن الطعام يشكل عبئا .. تحب متعة ان يكون هناك موعد يضم الأسرة حول المائدة .. فهذا الطقس لا يحدث فى الحياة اليومية لكل فرد موعد طعام.. ولذا يصبح انطلاق المدفع عند غروب الشمس ذا معنى جميل يدور أطفالها بالفانوس .. تتقبلهم وتتمنى لهم «رمضان كريم».

ولكن فقد رمضان معناه البسيط.. زوجها غاضب لسبب لم تعد تسعى لفهمه.. سئمت تذمره الدائم .. يؤذن المغرب .. تنهمك فى ترتيب المائدة بمساعدة طفليها أما هو فينسحب لحجرته ليأكل وحده.

تفاجئها طفلتها «أليس الخصام فى رمضان حرام يا أمى».

كبرت الطفلة أصبحت تحس الغضب فى لغته الصامتة.. تصرخ فيها «ما بين الكبار لا يعنى الصغار» تلمح حزنا خاطفا فى عينيها .. تضمها مفسرة لطفلتها أن أباها له طريقته فى الغضب وعلينا أن نقبلها..

أصبح الزوج يهدد دوماً.. «لا أحس هذا المكان بيتى.. أريد مكاناً يخصنى وحدى».

إن كان رحيلك نوعا من الضغط لا يوجد لدى أى شىء أقدمه لتظل معنا .. ارحل إذن. يغيب أياماً عن البيت.. تملأها نفس الرغبة أن يكون رحيله دائماً.. حرية ما تملأ عالمها حين يغيب .. تتأمل طفليها وتفكر .. ترى هل الانفصال سيهزم ابتسامتها الجميلة.. أصبحت فكرة الانفصال ملحة يوما وراء الآخر..

ترى ما سر خوفها الحقيقى من الاعتراف بنهاية علاقتها الملتبسة بهذا الرجل..

تبحث بداخلها عن بقايا حب.. عن تفاصيل سنوات طويلة.. عليها الآن مواجهة حقيقة إنها قابلت رجلا ألبسته حلمها.. وتألمت ألف مرة لأنه لم يكن كما فى الخيال.. وكأن هناك معركة صامتة بينهما.. «لم يكن فارس الحلم.. أى حلم»؟ تدخل عالم ذكرياتها من جديد لتساءل متى كان هذا الزوج شريكا حقيقيا فى الحياة متى كان قادرا على أن يخرج من دائرته لينسج عالما معهما.

سنوات تبذل من وجودها الكثير لخلق لغة ما للتواصل.. ولكنه يجهل لغتها تماما يرن الهاتف بجانبها .. تحادث صديقتها «أعطيت كل شىء وانتظرت طويلا ولم أحصل على شىء».

«كفى عن انتظار ما لا يأتى.. لا تنتظرى منه شهادة ميلادك.. تحققى وحدك فى عالمك الثرى بالتفاصيل دون تأشيرة الرضا التى يمنحها لك أحيانا .. تلومها

الصديقة.. تدعوها لتنفض عن نفسها عبء وهمها.

حوار حميم بينها وبين صديقتها يدفعها للطريق .. ليس باتجاه عملها ولكن تستيقظ قائلة «هذا اليوم لى.. دون القواعد الصارمة المكررة كل يوم»..

تحادث مديرها بالعمل «عفوا يا سيدى لدى ظرف لا أستطيع الحضور اليوم».

يقبل عذرها المزيف بصدر رحب.

تبدأ يومها بداية تملكها وحدها .. أطفالها بالمدرسة .. تصطحب نفسها على الطريق .. تتذكر دعوة الطبيبة أن تصادق نفسها قليلا .

تدور ساعات على الطرقات تتسكع أمام المكتبات .. تشترى رباعيات صلاح جاهين.. ثمة أمل ما تستمده من تلك الرباعيات

دخل الشتاء وقفل البيبان على البيوت.

وجعل شعاع الشمس خيط عنكبوت

وحاجات كتير بتموت فى ليل الشتا

لكن حاجات أكثر بترفض تموت».

ترفض أن تموت .. تشتاق للحياة.. تعانق حرارة الشمس سعيدة فالشمس تلمحها من خلف الزجاج كل يوم فى العمل .. أما الآن تحس ملمسها الدافئ فى روحها.

تمضى نحو مغامرتها وحدها . تحب السينما كثيرا .. تدخل عالم الأفلام فتصبح جزءاً من تفاصيله .. تختار دوما أفلام عن النساء .. تحب عالم النساء كثيرا.. أمام دار العرض تشعر بالارتباك فهى وحدها تشترى تذكرة.. والدار خالية من البشر فى تلك الحفلة الصباحية .. تقرأ الدهشة فى عيون موظف التذاكر.

يسألها باستغراب «تذكرة لك وحدك».

تعجبها المغامرة فتجيب «نعم أنا وحدى» .. تحب أن تؤكد لنفسها طيلة الوقت إنها وحدها وبرغم ذلك مستمتعة بتفاصيل يومها.

تدخل دار العرض فتلمح الطلبة متناثرين فى أركان مختلفة.. فتيات وشباناً فى بداية عمر الصبا .. يتبادلون نظرات مشتاقة وينتظرون الظلام لتتشابك أيديهم الصغيرة.

بالمصادفة يدور الفيلم عن امرأة هجرها زوجها وتتصور أن الحياة انتهت برحيله وترفض الحياة رغم وجود طفلتها ولكن بمرور الوقت تكتشف أن الحياة تمضى لا تتوقف حتى وإن أرادت هى توقفها.. هناك غد ما لى يحمل شيئاً ما جميلا أستحقه.. هكذا تردد البطلة حين تقرر العودة للحياة والاستمتاع بأن تكون جزءاً حيا فيها.

تجفف دموعها وتضاء الأنوار لتدرك إنها كانت تعيش جزءاً من حياتها فى هذا العرض.. تجتاحها رغبة فى الحياة .. تشتاق لأطفالها فتشترى لعبا صغيرة لإسعادهم وتعود لبيتها تهنئ نفسها قائلة كان يوما لى وحدى».

الانفصال

«تخافين الوحدة .. أم اعتدت ان تدور حياتك حول طرف آخر» تسألها الطبيبة تجيب «كلاهما صحيح .. أحببت أن أكون بطلة عاشقة فى قصة حب خرافية.. احببت الحب منذ كان عمرى تسع سنوات.. كان دوماً هناك رجل ما أفصل حياتى عليه.. لم أكن وحدى يوماً.. لم اتوقف لحظة لأعرف من انا.. كنت احب نفسى فى عيون الآخرين».

«كيف لا تواجهين نفسك بما تملكه .. تبعثرين نفسك فى بشر كثيرين من حولك تغمر بينهم بمشاعر فياضة فلا يكون لديك متسع من الوقت لتسألى هل انا بخير فكم يسهل اختراقك بالنقد واللوم.. طفولة أن تقومى بالفعل وتنتظرى الأيادى مصفقة لحسن أدائك».

«كيف أحب نفسى الآن.. كيف أصادقها وأعرف وحدى أنها بخير دون بصمات الأخرين»

«وحدك ستعرفين دون عون أحد.. دون انتظار لأحد».

تعلو آهات فيروز من حولها «عشرون عاما وانا احترف الحزن والانتظار» تملؤها حيرة صاغية.. من أين تبدأ الطريق إليها .. متى تبدأ الكف عن لوم الأخرين لأنها حزينة..

تتخذ قرارها بلا تردد ولكن بخوف شديد .. تتذكر كلمات الأصدقاء لا تحرمى أطفالك حضن أبيهم .. ترتجف خوفاً ولكن لا تجد منفذا آخر للنجاة.

اليوم تنتظره ولديها يقين إن الحفاظ على صورة الحياة الزوجية يعنى ألماً دائماً لها ولأطفالها.

تفكر طويلا فى طفليها تعرف ترقبهما لخطوة ما آتية لا يعرفان كيف يعبران عنها بسنواتهم الصغيرة.. ساكن المنزل قد يأتى الآن هى تعرف إنه الانتظار الأخير.. كم من المرات طالبت بالانفصال وكم من المرات تتراجع ولكن اليوم غاب أمل أى بداية لحياة خاصة بينهما.

«أريد التحدث إليك قليلا»

«أعرف ما تنوين قوله .. الانفصال من جديد» ساخر كما أعتادته.

«الانفصال واقع نعيشه فى كل لحظة.. دعنا نترجمه لفعل حقيقى.. لا تحس هذا

المكان .. سكنك .. انت لم تعد سكنا لى.. فى هدوء الانفصال راحة لكل منا».

الانفصال سيكون نهائيا لا سبيل للرجوع .. ألم تفكرى فى الطفلين؟

خلقنا لطفلينا حياة شديدة الحزن .. ام ثائرة وأب غاضب دوماً.. أهذا نموذج للحياة المشتركة نقدمه لطفلينا.

إذن فهى رغبتك النهائية .. لك ما تريدين ،اتعرفين إنها رغبتى أيضا».

كلاهما يصمت .. يخرج إحدى حقائب السفر.. يعبث بأشيائه.. يلقى بها فى الحقيبة مسرعاً كأنه على موعد..

نكتشف إن تفاصيله المبعثرة فى الأرجاء محدودة جداً كأنه كان خفيفا عابراً على المكان يلملم أشياءه ويرحل .. تهرب من مواجهة الموقف وتغالب دموعها التى ما أسهل أن تغرف وجهها .. تصطحب الأطفال للطريق.

هيا يا أطفال دعونا نتمشى بعض الوقت».

يهلل الأطفال فرحاً .. يعرفون تلك الدعوة جيداً.. يلعبون بالطريق.. يشربون العصائر وبأموال قليلة يحصلون على بعض الحلوى التى تسعدهم..

وفى الطريق تسأل ألف مرة هل اخطأت؟ هل أخطأت؟.

تعود للبيت .. خال من آثاره تماما.. تردد لنفسها شعاراتها القوية عن مزايا الرحيل لن يمتلئ البيت برائحة دخان سجائره.. سيتسع الفراش ليضمها وحدها ولن تضطر إلى الانكماش على نفسها خوفا من ملامسته .. لن تعتنى بتفصايل الطعام وروائحه .. ستأكل أى شىء وتعلم أطفالها الرضا بما هو متوفر والتمتع بما هو متاح.

ستنام وقتما تشاء .. لن تضطر لانتظار عودته رغم إرهاقها الشديد.. وهى تنهمك فى حصر المزايا تنهار دموع لا تعرف من أين تفجرت .. يغمرها خوف شديد وتسأل هل سأملك القوة لمواجهة المجتمع .. امراة مطلقة».

يرتبط الطلاق فى اذهان البشر بالفشل .. افشلت فى الحفاظ على حياة عادية؟.. لا جدوى الآن من السقوط فى لوم النفس لن يغير اى تفاصيل.. الا احد يعنيها الآن سوى الأطفال.. ماذا تقول لهم دون أن تؤلمهم وتربكهم .. كيف تفسر لعمرهما الصغير رحيل الأب للأبد حتى وإن كان حضوره نادراً فى حياتهم.. ولا تستطيع معاملتها كأنما كائنات لا تفهم ولا تلاحظ ولا تشعر بتغيير الأوضاع .. تعلم عن يقين أنهما طفلان شديدا الحساسية وعليها الآن مواجهة التساؤلات الحائرة بداخلهما.. ولكن كيف؟.

مواجهة

تهرب بطفلتها إلى البحر .. كان توقيت المصيف مناسباً للتغطية على فكرة الانفصال التى تسريت لتملأ الجو بأنفاسها لا تجتهد لاخفائها .. حزينة ولا تعرف طريقا للخروج من دائرة الرثاء لنفسها... فى هذا العمر الصغير عليها أن تبدأ من جديد.. تغلق صفحة وتبدأ أخرى مدعية إنها صفحة بيضاء وهى محملة بهزائمها المتراكمة فى خلق حياة أسرية بسيطة زوج وزوجة وأطفال .. ولكن لا جدوى من الرثاء الهروب للبحر والبحث عن بداية يبدو مناسبا أكثر.

لا تريد الاستغراق فى إحساس الأسى المحيط بها من أفراد الأسرة.. أهى مدانة بالفشل أم هو إحساسها الشخصى بالفشل تنثره من حولها.

أمام بحرها شديد الزرقة والسكون .. تضم يد طفلتها الصغيرة.. «من منا يا صغيرتى سيأخذ بيد الآخر فى تلك المحنة».

تمرح معها .. تبنى بيوتا رملية بيوتا رملية كثيرة.. كثيرة.. ما ان تعلو إلا وتنهار.. تبحث معها عن أصداف حتى ملونة .. تصحبها فى كل تفاصيل عالمها الطفولى ولكن عليها ان تقحم عالم الكبار فى عالم البسيط.

تذكرين كم كنا غاضبين أنا وأبيك؟ تذكرين صمته ودموعى. ليست تلك الحياة يا طفلتى.

- تصمت ولا تستيطع الاسترسال فى مقدمة تزيد الكلمات صعوبة.

- لأنى أحبك أنت وإخاك كثيراً فقد انفصلنا أنا وأبوك.

- تبكى طفلتها بدموع تفيض كثيراً لتغسل وجهها الجميل.. أحقا ستطهرها الدموع.. ستقذف بها بعيدا عن طفولتها.. ستكبر البنت من الألم قبل الأوان.

- تسأل «ألم يكن ممكناً ان تظلا معا لأجلى».. لم يعد للغة أى معنى.. تضمها فى حضن كأنما يدوم لساعات.. من منا سيمتص حزن الآخر من..

لم تعرف الموت عن قرب.. ولكنها تحس كأنه الموت تواجهه ليل نهار .. أحساس مرير بالفقد لا تملك رفاهية ان تترك نفسها للحزن.. فقد كان قرارها قويا وعليها أن تكون على قدر قوته.. تنزوى بداخلها.. ترفض أى حوارات عن ما تحسه مع أقرب الأصدقاء.

تدق باب طبيعتها وتسألها غاضبة لم لا أحس بالراحة الشديدة تجاه قرارى.. لم هذا الضعف ولأول مرة تحس الحنان الشديد فى كلمات طبيبتها الصديقة.

لا تتعجلى الأمور .. ليست صفحة تافهة بكتاب لا تعجبك فتقلبينها.. حياة طويلة

مليئة بالتفاصيل كيف تذوب فى لحظات؟.. لا تكونى قاسية على نفسك .. الوقت ساحر يا صديقتى .. الوقت علاج حتى لألم الموت».

نشعر أن لا أحد يدرك حجم التمزق الذى تحسه.. مذعورة من مواجهة الحياة وحيدة .. رغم إدراكها إنها كانت وحيدة فعلاً.. تخاف عيون زملاء العمل ..رنين كلمة مطلقة كأنها تحمل لعنة ما..

تتأمل طفلتها فى كل سلوكها . تحسها مكسورة.. فيقتلها الإحساس بالذنب.. هل حرمتها حقا من حضن الأب .. تسأل نفسها فى اليوم ألف مرة.

بداية

لا تعرف كيف تكون البداية .. تبدو الحياة بتفاصيلها المعتادة مستقرة.. تحاول محو كل آثاره من المنزل .. فتعيد ترتيب الأثاث بصورة جديدة.

تحاول أن تستمد بهجة ما بتغيير ألوان التفاصيل من حولها .. ستائر زاهية الألوان .. تلقى بفراشها على باب المنزل .. وتحضر آخر حلمت به وحدها يوما.. تعود للبيت يوميا محملة بالأزهار التى عشقتها دوماً وانتظرت أن يهديها لها والآن لا تنتظر.. ما تحبه تسعى إليه.

تفرط فى إحضار كل وسائل الترفيه للأطفال .. كمبيوتر .. دش.. جميع الأجهزة التى تستغرق البشر وتصحبهم لعالم آخر عن أنفسهم .. ولكن من يصحبها بعيداً عن نفسها قليلاً؟

تهرع للهاتف من جديد تستدعى جارها البعيد.. تحادثه ليل نهار.. تبثه أشواقا لا تنتهى تبدو كأنها تحاصره بحنينها .. تقول لنفسها لعله تلك اليد التى تمتد لتنتشلها من الحزن.

يصبح إنسانا حميما فى عالمها تصيغ يومها به فيما عدا يومى الجمعة والسبت فهما يوماً أسرته.. تسعى للقائه .. يرفض.. تزيد فى الإلحاح .. يطرح آلاف الحجج.. تهدد بإنهاء العلاقة التليفونية .. يوافق أخيرا..

تلقاه فرحة .. فها هو حب جديد يدق بابها.. ها هو رجل يحبها يسعد بها وتبهره وتدفعه لبعض الجنون برغم إتزانه الشديد.. ولكن هو يلقاها مرتجفا يتلفت يمينا ويساراً كأنه مراقب..

تسأله هل تحبنى؟


الله لا يسامحهم
.. إعتدوا على الهامش
الديمقراطي إللي في دماغي!!

«ماذا بعد الحب» يجيب..
اكره تلك القضبان التى تسير عليها كأنك قطار.
«كم من الكوارث تحدث إن خرج القطار عن قضبانه».. أنت رائعة ليتنى عرفتك منذ أعوام طويلة».
«إذن لا تقبل حبى.. تقبل فقط صداقة سرية؟»
«هذا هو المتاح لنا.. لا أملك ما تتمنينه».
«ما تصورت نفسى يوماً سرا فى حياة اى إنسان.. تصورتك ملاذا أحتمى به».
يصمت ويتلفت من حوله من جديد»..
وينتهى اللقاء.. يصحبها بعربته لأقرب مكان حتى تعود لمنزلها .. يتوقف فجأة «عليك النزول هنا لا أستطيع المرور فى هذا الطريق قد يرانى أحد يخبر زوجتى».
لم تشعر يوما بهذا القدر من المهانة .. تودعه وهى تعرف لأنها نهاية كل شىء .. تغلق الباب خلفها وهو يعتذر..
عن اى شىء يعتذر.. فقد كان يمارس شقاوة كل الرجال لا تكلفه اى شىء حتى مكالمات يحاسب عنها العمل.. فماذا كانت تنتظر منه تدرك الآن إنها لجأت للطريقة المثلى للنسيان..رجل ينسى رجلا.. وحب ينهى حبا فشعرت إنها تتضاءل بشدة أمام نفسها.
تبكى إحساسها بالهزيمة.. لا لأنه لم يحبها .. فهى ايضاً لم تحبه لحظة.. أرادت فقط الهروب فيه.. أرادت الإحساس إنها محبوبة ومرغوبة ولها تأثير.. ولكن هزيمتها الحقيقية كانت أمام نفسها.. من جديد تسعى لآخر لترى نفسها.. من جديد تبحث عمن يؤكد لها أنها بخير وتستحق الكثير.. تملكها الغضب فهرعت للطريق.. ساعات طويلة تقطع طريقا بعد الآخر لا تستطيع أن تفكر فقط تتمنى لو تستطيع التخلص من إحساسها بالخجل.. تحديدها لا شعوريا إلى بثور وجهها.. وفى لحظة عودتها للمنزل تدرك إن الحياة ليست هى وحدك وما تحتاجه وما تفتقده.. عالم بأكمله من حولها فى انتظار مشاركتها .. عملها.. طفلاها.. قراءتها .. هوايتها أصدقاؤها.. كل ما اهملته فى انتظار ما لا يأتى..
تفتح الباب ترمى بنفسها فى أحضان طفليها.. تبكى وتبكى وتردد لهما تلك آخر الدموع «لا تبكى يا أمى .. لا تبكى وإلا سأبكى انا ايضا» يردد طفلها الصغير جداً «وعد يا حبيبى.. لن أبكى.. وعد» وبينها وبين نفسها تقسم الا تبكى رثاء لنفسها مرة أخرى.
تدعوها طفلتها ليمارسا إحدى طقوسهما المرحة.. يعلو الكاسيت بأغانى راقصة

وتبدأن حفلتهما الصغيرة بالرقص وقتا طويلا حتى يهدهما التعب.. وتنام فى حضنها .. صغار جدا على الحزن.. تغمض عينيها وهى تردد بيدى الكثير من البهجة لهما يستحقانها..

الغد

صباح آخر جديد.. تنفض عن نفسها كل ما يؤلم الروح.. تود أن تنضم لحياة تمضى لا تنتظرها تشعر بخوف من نوع جديد.. ستذهب لعملها تاركة وراءها طفليها وحدهما تماما.

يبدو البيت شديد الاتساع عليهما .. وتبدو وحدتهما أكبر من الطفولة.. تكاد تبكى من جديد إحساسها بالرثاء لطفليها .. تدفعهم التجارب قاسية قبل الأوان يخافان.. يتألمان يغادران الطفولة.. دون تمهل .. وتتساءل «هل يوجد أوان مناسب للألم».

تخفى قلقها برتوش كثيرة.. تتأمل وجهها فى المرآة من جديد تجده شاحبا بثوره واضحة تدير ظهرها للمرآة مرددة لنفسها .. لا يهم .. لدى بسمة ساحرة..

تقبل طفليها آلاف القبلات تعتذر بها .. تدارى خوفها المفضوح فى ورقة التعليمات المتروكة وراءها لطفلتها الكبيرة.

«أنت الكبيرة.. أنت المسئولة عن أخيك الصغير كأنك أمه.. باب المنزل لا يفتح لأى بشر مهما كانت معرفتنا به .. طمنينى عليكما عبر الهاتف طوال الوقت».

يدهشها طفلها «لم انت خائفة .. انا رجل وسأحمى أختى» .. تقبله طويلا وترحل وهى مرتجفة وتتساءل كيف سيكون يوم عملى وقد بدأ بتلك الشحنة من الضغط.

تذهب لمكتبها دون أن تمارس عادتها اليومية فى مشاكسة الزملاء كل صباح.

تحب صحبتهم فهم بشر طيبون .. تحب الصباح معهم وهم يتقاسمون فنجان الشاى.

قبل بدء ارتباك العمل.. يتخاطفون الجريدة .. يتبادلون التعليقات حول مبارة كرة القدم بالأمس .. وتتبادل النساء التعليقات حول ملابسهن وتفاصيل الأمس المجهدة بالمنزل.

هذه الحميمية لم تنضم إليها .. انزوت فى مكتبها صامتة .. لا تفكر سوى فى طفليها الوحيدين.. صمتها لافت يدفع الزملاء للتساؤل «طفلاى وحدهما لأول مرة بالمنزل».

فتبدأ الزميلات واحدة تلو الأخرى فى التحدث عن تجربتها الأولى فى ترك الأطفال وحدهم.. يمضى الوقت فى سرد التفاصيل .. والمكالمات الهاتفية مع طفليها.. يبدو

اليوم شديد الصعوبة والوقت لا يمر.. ولكن يمضى الوقت دون أن تقع المصائب التى راودتها فى غيابها عن الأطفال .. فى لحظات كبر طفلاها .. وببساطة جميلة تحملا مسئولية وحدتهما وأصبح خوفهما بلا معنى.

وينتهى يوم العمل تشعر بالأمان فقد تحققت امنية جدتها التى لم تعرفها.. حبب الله خلقه فيها .. كان الزملاء عونا حانيا بدد خوفها.. فتحولت هى إلى طفلة تحظى برعاية الكثير من الآباء والأمهات فى عمرها.. وتعود للبيت يملأ السكون والامتنان .. تختبر طفليها تدق الباب.. فلا أحد يفتح .. تشعر بالفخر بهما معاً.. تفتح بابها محملة بالهدايا.. تحتفل معهما ببداية جديدة..

تشتاق كثيرا لكل عوالمها التى هجرتها من أجل لا شىء.. كانت تستغرقها الآلام إلى حد لا تتذكر ماذا أحبت فى أيامها.. تعود لأوراقها التى أعتادت ان تسجل فيها افكارها وأحساسيها .. فتدرك كم كانت بعيدة عن نفسها.. تفاجئها إنسانة أخرى احترقت التعاسة والرثاء للنفس .. تنتفض من فراشها فى منتصف الليل لتتخذ قرارات من جديد..

تعرف جيدا إنها ليست ممن يضع خططاً ليلتزم بها.. ولكن تعرف أيضاً أنها تشتاق كثيراً للعودة للحياة التى طالما أحبتها.. «مرحبا بعودتك للحياة.

غداً.. سأعود لممارسة الرياضة سأنضم لعالم النساء وأذوب معهن فى إيقاعات سريعة.. وأترك لجسدى الحرية ليبدع بكل طاقاته .. بلا خجل .، وبحماس شديد.. وسألمح نفسى فى المرآة لأعرف إن لدى جسدا متناسقا لم تشوهه لمسات سنين قاسية .. لم يذبل فى الوحشة.

غداً.. سأطرق عالم قراءتى الروائية لأحب بطلة وأكره أخرى.. لأصادق طفلا أحلم بحرية إنسان لا يخاف وحدته .. آه كم تشتاق لصحبه رواياتها التى كانت تبحث عنها فى الطرقات كلما انتهت من واحدة بحثت عن أخرى بشغف شديد.

غداً.. لدى الوقات لألهو مع أطفالى.. لدى الرغبة للسفر آلاف الأميال مع الأصدقاء للبحر دون أن يضمنى باكية..

غداً.. غداً غداً.. عالم افتقدته طويلا.. لا معنى لانتظاره هو الآخر..

تتذكر لقاءها بطبيبتها .. «على استعداد انت الآن لخوض الحياة دون فزع الفقد لست فى حاجة لمساعدتى الآن ولا لمساعدة الدواء ليمنحك الهدوء.. فقط فى حاجة لنفسك وأنت فى بداية طريقك لها».



- سيف عبد الناصر .. لا عباءته .. !!

تحس كأنها حصلت على شهادة تفوق فى شىء ما بعد كلمات الطبيبة.. ولم يعد يشغل تفكيرها سوى أن تعود لحياة كانت مؤجلة وتتقاسمها مع أطفالها.

ها هى طفلتها تعود من مدرستها حزينة.. «أمى سألتنى اليوم مدرستى اين أبوك ولم أستطع أن أخبرها عن الطلاق .. بكيت».

«لا تخجلى من دموعك يا حبيبتى.. تعال لحضنى .. أنا أيضاً أخجل من إخبار الآخرين عن طلاقى ولكن سنعتاد معاً هذا الوضع .. اليوم نخجل ونتألم.. وغداً نفهم ويستوعبنا الآخرون.. هل تفهميننى يا صغيرتى؟؟

تمسح دموعها وتسقط فى حضنها .. كلاهما يحس بالأمان.. من جديد تحس إنها ليست وحيدة.. لن تكون وحيدة بعد الآن.

فن تشكيلى

سيف وانلى: صائد اللون

مجدى عثمان

صباح باكر، أغانٍ خاصة، أطفال تشاكس.. صوت ارتطام جميل مبسط وقوى ينتج مساحات مختلفة الشكل والحجم لمياه تخلت عن قوة جذب بحرها المالح، ولكنها لا تقدر على فراقه فتعود إليه وتذوب داخله فى مشهد لا يمله المشاهد - وإن تكرر - حتى الصيادون وصانعو المراكب يعتبرون عنف البحر فى هياجه مداعبة أليفة تجرح صمت الصوت فى لغتهم الخاصة واختزالها المقصود.. أسماء أماكنهم لها صوت تتابع الأمواج (بحرى، البيطاش، سموحة، المنشية، الحجارى، الأنفوشى، أكوام الدكة والشقافة..)

مياه مختلطة متقلبة تأخذ من مناخ شط المتوسط الشمالى وتدسه فى شطه الجنوبى فتترك من آثاره على رمال الإسكندرية وترسل رزازه فى هوائها الذى تنفسه الأخوان وانلى.. وكما مياه البحر متجددة دائماً كان فن الأخوين، فقد جمع الأثنان بين الجذور المتعددة حيث الجد من الأب السنجق محمد وانلى باشا الذى جاء من منطقة بحر قزوين من إحدى جزر القوقاز فأخذ اسمها «وانلى» والجد من الأم هو عرفان باشا المنتمى إلى المغول حكام وأمراء دولة الداغستان.. حتى إسميهما جاء مركباً فسيف هو وحده «محمد سيف الدين» وأدهم هو «إبراهيم أدهم»..

كانت بداية طريق الفن لهما قادمة من مكان بعيد من علبة ألوان زيتية أهداها لهما فنان إسترالى مجند أحب منظر البحر والصيادين فزادهما رسماً، زاد الأخوين وانلى ولعاً وانبهاراً بالرسم.. ومنذ تلك اللحظة والأخوان يرسمان كل ما يشاهدانه (ترعة المحمودية، تجمعات الصيادين على شاطئ البحر، أسواق الإسكندرية) وعندما بدأ سيف

وشقيقه ادهم الانتظام فى مرسم الفنان الإيطالى «بيكى» فى ٩ أكتوبر عام ١٩٣٠ ولمدة أربع سنوات كان التركيز على الرسم داخل الاستوديو للموديل والطبيعة الصامتة، وبعد رحيل «بيكى» إلى إيطاليا عام ١٩٣٤ خرج الأخوان إلى المناظر الطبيعية والتجمعات وأنتجا الكثير من الرسوم السريعة واللوحات، وكانت العودة إلى الرسم داخل الاستوديو مرة أخرى فى ١٨ يونية عام ١٩٣٥ ولكن بشكل مختلف حيث الخبرة السابقة ومرسمهما الخاص مع الفنان أحمد فهمى وبدعم من السينمائى محمد بيومى، وبعدها كانت عودة أخرى خارج الاستوديو ولكن بطريقة التجربة المكتملة بعيداً عن النقل المباشر.. بيد أن تلك التطورات المتلاحقة فى حياة الأخوان، وسيف وحده بعد موت ادهم لم تكن غائبة عن الملاحظ الفطن بعيداً عن كراهية المنافسة فقد قال عنهما استاذهما الإيطالى «بيكى»: إن معى أخوين يدرسان عندى سيكون لهما فى الإسكندرية شأن الأخوة بللينى فى البندقية.. وقال أيضاً قبل رحيله إلى إيطاليا: إننى فخور لأننى سأترك لمصر ثلاثة فنانين ستتباهى بهم يوماً ما.. وكان يقصد بالثالث الفنان أحمد فهمى ألذى ابتعد عن الفن عام ١٩٦١ بعد عامين من وفاة أدهم وانلى.

وقد تعددت الآراء عن أعمال الأخوان وانلى وخاصة سيف فهذا الدكتور نعيم عطيه يقول فى كتابه (المكان فى فن التصوير المصرى الحديث - ص٨٠٧): لو لم يكن سيف وانلى عاش فى الإسكندرية لما صار الفنان الذى كان عليه، لو كان قد عاش فى أقاصى الصعيد على سبيل المثال، فربما لوجدت روحه مسارب اخرى للتعبير، ولأضحى فناناً آخر غير هذا الذى نعرفه، ومن ثمة، فعندما نصف سيف وانلى بأنه «فنان الإسكندرية» نكون قد لمسنا ركناً جوهرياً فى شخصيته - والكلام مازال لنعيم عطية - ويمكننا أن نفهم بذلك لماذا اتصف فن سيف وانلى بالتنقل السريع بين المدارس الفنية المختلفة .. ويتبع: ومن غير أن نضع عامل المكان موضع الاعتبار لا يمكننا ان نستمتع برحلة سيف وانلى الإبداعية حق الاستمتاع، فسوف يغيب عن أسماعنا نبض الإسكندرية وهدير أمواجها، وحوار منارها مع السفن الغادية الرائحة .. ونحن نختلف معه من حيث اعتباره - فى هذا الكتاب تحديداً - المكان «أبو الأشياء» وقياس العمل الفنى عن طريق كونه مدرك أول مباشر ويتضح الزمن من خلاله كمدرك ثانٍ غير مباشر، فإذا صدقت تلك الطريقة لقياس أعمال وانلى من خلاله كمدرك ثانٍ غير مباشر، فإذا صدقت تلك الطريقة لقياس أعمال وانلى فى مرحلة ما فلا يمكن القياس عليها فى أخرى خاصة

فى إتباعه التجريدية أو المستقبلية أو التعبيرية أو الرمزية، كما أننا لا نلاحظ أهمية المكان فى الاستمتاع بأعماله التى رسمها فى إسبانيا أو إيطاليا أو اليونان فهى بطريقته المعروفة وألوانه الخاصة حتى أن كان المهرب هنا أنه لم يمكث هناك كثيراً أو أنه يحمل فى جوهره فناناً سكندرياً، بالطبع هناك اختلاف على مستوى المنتج الفنى بين فنانى القاهرة والإسكندرية والصعيد لكن هذا الاختلاف ليس مؤسسه المكان كموقع وإنما الثقافة والانفتاح على الغرب والنسق الاجتماعى.. وإذا اعتبرنا المكان مؤشراً رئيسياً فى شكل المنتج الفنى فكيف نحدد من خلاله الاختلاف فى أعمال الأخوين «المتلازمين، سيف وأدهم..

ولكننا نرى من جهة أخرى أن أقرب ما يمثل أعمال الإخوان وانلى وخاصة سيف ما خطه الشاعر اليونانى «كافافيس» حيث قال: «فلأقف هنا، ولأرى أنا أيضاً الطبيعة ملياً، شاطئ بحر رائع، أزرق، أصفر، فى صباح، سماؤه صافية، كل شىء جميل مفعم بالضياء ، فأقف هنا، ولأخدع نفسى بأنى أرى هذه حقاً، ولأرى خيالاتى ومتعاً وهمية.. «ولما لا هذه باليت الأخوان «أزرق، أصفر، سماء صافية، الأشياء مفعمة بالضياء، يضاف إلى ذلك الخيالات والوهم.. وما يصدق على ذلك الإفتراض، ما ذكره سيف وانلى فى خطاب إلى زوجته إحسان فى ١٩٧٣/٨/٢٥ الذى جاء أشبه بالرسم فى تنسيق الخطوط وقصر السطر وطوله حتى التاريخ كتبه جهة اليمين ومتراساً فوق بعضه ووقع عليه توقيعين «سيف الدين» وأضاف ملحوظة ووقع «سيف» وكانتا مثل توقيعه للوحاته وقد أوضح من خلال هذا الخطاب أهمية الرسم عنده حينما دعته زوجته «لتغيير الجو معهم» وهذا أحد الأسرار التى جعلته ينتقل بين الكثير من المدارس الفنية ويعدد من تجربته الفنية التى لم تسعها غير الوانلية، ونص الخطاب هو «عزيزتى إحسان.. تحية لكم جميعاً. وكل عام وأنتم بخير. أنا مبسوط كده. والحمد لله.، إن وجودى بالمرسم مع تخيلاتى وشياطينى لهو لى أكثر متعة من أى شىء. إن قيامى بعمل صورة جديدة بالنسبة لى هو تغيير هوا وليس شىء آخر. وإنى أشكركم جميعاً للتفكير فىَّ.. «ولكم قبلاتى مع أطيب التمنيات والمتعة بالجو والهواء.. وإلى اللقاء والسلام..

«سيف الدين» ونلاحظ أنه كرر «لى» مرتين للتأكيد والذاتية كما كرر الهواء مرتين «هوا» هواء» فكتابته مثل فنه لا تعتمد القاعدة.

ومن الإيضاحات للحالة الإبداعية لدى سيف وانلى وهو ما ذكره أيضاً بنفسه حيث قال

«إننى أكره العمل الفنى المسرف فى الكمال والجودة، لأن محاولة تحقيق الكمال تنقلب عادة إلى عكسها، وإنما ينبغى أن يكون هناك دائماً ما يذكرك أنها لوحة مرسومة على سطح منبسط .. ورغم معرفة المشاهد أن هذا العمل صنعة بل وخدعة بمعنى من المعانى فهو يتأثر ويعجب به..» من هذا يتأكد ما سبق أن ذكرناه أنه بدأ الفن لا الرسم بعد خروجه من المرسم للمرة الثانية باعتبار أن النقل مرحلة للتعلم.

وعن مصدر إلهامه ونشوء الفكرة ونضجها يقول سيف: الحياة كلها مصدر لإلهامى، تنبع الفكرة أولاً كالقبس، ثم تنمو حتى تنضج، وأشعر أنها لا تحتاج إلا التنفيذ .. أحيانا يبدأ الإلهام وأنا راكب الترام. أو سائر فى الطريق.. كأن يعجبنى لون ملابس امرأة، فأعايشه ثم أصوغه وتتحول هذه الألوان بالفرشاة إلى تجريد.. وبالنسبة للألوان فأننى أقرر عادة بعد تفكير طويل، أننى أرسم بلون من الألوان التى تتخذ شكلاً مجسماً فى ذهنى.. وعندما تكتمل الفكرة أنفذها توا».

وحول معالجته لموضوع واحد عدد من المرات فى أشكال مختلفة يقول سيف: لقد ظللت أرسم وارسم حتى وصلت إلى لحظة تطلعت فيها إلى اللوحة البيضاء وإذا بى أرى عليها الرسم الذى سأنفذه كاملاً .. عندئذ توقفت على الفور.

ولعل رأى الناقد بدر الدين ابو غازى، وإن اشترك مع آخرين فى معرفته لأعمال سيف إلا أن جاء مكثفاً محدداً لفكر سيف الفنى فهو «فنان التجربة الحرة الطليقة.. دائم البحث عن اللغة التشكيلية التى يصب فيها عمله، ودائم البحث فى لغة الأساليب».. وهذا هو بالفعل سيف الذى لم تشغله قضية النقل الملهم من التراث أو المكان كما أراد ذلك د. نعيم عطيه فتحى «الصيد فى النيل» جاء بطريقته الخاصة رغم اختلاف البحر والنهر.. وليس سيف بـ «المفتون بإبداعات الفن الغربى» كما قال الفنان عز الدين نجيب، وإنما هو من تعلم على أيد فنية أجنبية، وتأثر بها مثلما حدث لأحمد صبرى ومحمد حسن وبيكار وغيرهم، إلا انه تميز عنهم بإتصاله المستمر والمباشر مع الفن الغربى ومدارسه المختلفة كون الإسكندرية مكاناً مفتوحاً للعروض الوافدة للفنانين الأجانب إضافة إلى سفره هو وأخيه إلى بلدان أوروبا والاختلاط فيها سواء بالعرض أو الرسم فيها، إلا أن ذلك لا يلغى أن معرض جماعة الخيال - التى أسسها محمود مختار - الذى زاره مع أخيه فى القاهرة كان من العلامات المهمة والمؤثرة فيه دون التقليد أو الإنجذاب غير الدارى، وربما ذلك ما لم يجعله يرتبط فنياً بجماعة ما، حتى أن علاقته

بأخيه وأحمد فهمى لم تجعلهم متشابعى الإنتاج كما حدث مثلاً فى جماعة الفن المعاصر، ففى مرحلة مبكرة كنت تجد أعمال حامد ندا والجزار وسمير رافع متشابهة وإن كان الأخير سابقاً لهم فى التجربة رغم التأثيرات من أعمال راغب عياد فى أعماله قبل تلك الفترة بقليل..

ونحن إذ نعتمد رأى الناقدين صبحى الشارونى وكمال الملاخ فيما جاءا به فى كتابهما «الأخوان سيف وأدهم وانلى - الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٥٤» وذلك فى أنه «ليس من الصواب تقسيم حياة سيف وانلى إلى مراحل خاصة بعد عام ١٩٦١ - حينما ترك أحمد فهمى الفن بعد موت أدهم بعامين - لكن الأصوب تقسيمها إلى اهتمامات أو موضوعات.. فكل موضوع يفرض على سيف أسلوب تناوله، وأيضاً نتفق فى أن أهم ما يميز أعمال سيف «هى تلك القدرة غير المحدودة على التلوين» والتى ربما لخصها سيف فيما أسبقناه من آرائه.. إلا أننا نرى أن سيف لم يكن يهتم بالتكوين اللونى أو مجموعة الألوان أكثر أو على حساب الخطوط التى تحدد الأشكال والعناصر كما اعتبر الناقدان أن «إهتمامه كان خاصاً بتوزيع درجات الألوان فى اللوحة» فى مكانة أعلى من مكانة الخطوط التى تحدد الأشكال أو العناصر.. فالعمل الفنى عند سيف يكتمل فى آن واحد مؤسسه على التكوين الجيد وانتخاب المشهد ورؤيته له والألوان التى تمده بما يريد سواء من حيث الإحساس - كما حدث فى مجموعته «الرمادية» بعد وفاة أدهم - أو من حيث إتزان التكوين بأقل الخطوط فهو يأخذ أهم ما يميز العنصر المرئى مستفيداً من الرسوم السريعة لراقصى الباليه والسيرك وغيرهم.

إن التنوع الشديد فى إنتاج سيف وتنقله بين الأساليب المختلفة - دون أن تنتمى تلك الأساليب إلى نفس طريقة الإنجاز المدروسة - كان ناتجاً لأنه اعتبر نفسه فناناً هاوياً غير محترف مقيداً بقواعد بعينها حتى ما كان يكتشفه من طرق الأداء لم يثبت عليها وغلب عليه التجديد ودعم الإبتكار..

أما أدهم وانلى ذلك الذى لم يلق نصيباً طيباً من اهتمام الأقلام أو التكريم الوافى لقصر أجله - وإن كان قد حظى مع أخيه ببعض منه فى حياته - هو ذلك الفنان المحب للحركة والنشاط ذو الحزن الدفين الذى لم يجد له معادلاً إلا فى إخراج عكسه، فهو يرسم الراقصين والمهرجين ويضحك الآخرين برسومه الساخرة، لم يهتم مثل أخيه بالتكوين قدر اهتمامه بالصياغة العامة للعمل الفنى وإبراز ما يريده من أحاسيس محوراً الخطوط الجوهرية فى عناصره بطريقته الخاصة التى تفرقه عن أخيه.

ترجمة

لعبة الموت فى الأدب الأمريكى

ياسمين مجدى

فى خمس روايات صدرت مؤخراً كان الموت هو الموضوع ,والحياة هى الهامش ليقوم الأبطال - خلال رحلة بحثهم عن ذواتهم- بالهرب إلى الموت أو منه سعياً لإنقاذ انفسهم من متاهات الحياة. أول هذه الأعمال رواية "التاريخ المختصر ليت" للروائى الأميريكى كيفين بروكمير التى عنيت بفكرة صورة الموت وبأن كلاً يموت على طريقته.

تناقش الرواية قضية إصابة سكان الأرض بفيروس مميت يتكاثر بسرعة ويصيب الملايين وذلك من خلال قصتين يحدثان فى نفس التوقيت؛ الأولى لامرأة تسمى لورا براند حبست نفسها حتى لا تصاب بالفيروس فى مركز ابحاث بقارة أنتراكاتيكا القطبية الجنوبية .أما القصة الأخرى فعن مجموعة شخصيات يعتقد انهم ماتوا لأنهم حينما اصيبوا بالفيروس اختفوا.

فنجد انفسنا بين المرأة الحبيسة فى أنتراكاتيكا ،تتضور جوعاً وبرداً وتعانى من وحدة شديدة تدفعها لتخرج باحثة عن مساعدة بين الثلوج وفى عقلها تدور آلاف الذكريات والأسئلة .وبين سكان المدينة الذين يحاولون فهم اين اختفى الآخرون ليؤكد الكاتب على ان الفهم بالنسبة لهم مهم جداً مثل الطعام والدفء المهم للورا بيرد فيدور سؤال بداخلنا عمن الميت الحقيقى؟

(صانع الموت)

ونستمع فى سطور رواية آل كينيدى "يوم" للجنود وهم يعترفون بوحشيتهم لتقديمهم الموت للأبرياء من خلال بطل الرواية الذى يفارق طفولته الكسولة ليتحول لأحد أفراد القوات الجوية البريطانية التى أعجبت بكفاءته لكن الحظ لا يسعفه كثيراً حين تتحطم به الطائرة فيتسبب ذلك فى خروجه من الجيش دون أن يعرف السبب. كل ما يشعر به أنه لا يستطيع تقبل حياة السلم التى يعيشها وهو الذى كان يعارض حبيبته التى تنتقد الحرب قائلة "أنا لا أحب تلك المعركة .إننا لدينا معارك أخرى".

يبدأ فى ملأ فراغه والتطوع للعمل فى فيلم عن معسكرات السجون فيسمع الجملة التى تواجهه بعدمية حياته العسكرية التى جعلت منه كما قال له زميله -" مجرد شئ يحمل دم ليس إلا وبالتالى للحرب الحق فى إراقتها" وتتوالى الصدمات له حين يصرح له أحد المحاربين – الذى قُتلت أمه فى هجمة مضادة على إنجلترا – بأنه جلب الدمار بنفسه فى هامبورج حين سلطه على الآخر ثم قال "يا لنا من وحوش لعينة.عدنا بعدها لنفجرهم من جديد" وكأن الكاتبة تعترف أن الحروب تجعلنا نقتل أناس يتألمون مثلنا لأن "الآخر بشر مثلنا تماماً".

لم يُعرف من تلك الرواية – التى دارت أحداثها عام ١٩٤٩- هل كينيدى أرادت الإسقاط السياسى على المواطنين العراقيين عندما كتبت ذلك أم أنها لم تفكر فى ذلك إطلاقاً.

(مطاردة الموتى)

السؤال الأهم هل يستطيع العسكريون التحرر من ضحاياهم ,يجيب عن ذلك الروائى البريطانى مارك بيلينجهام الذى حقق نجاح فى الولايات الأمريكية بدأه عام ٢٠٠١ عندما أصدر روايته الأولى "الرؤوس لنائمة" وتبعها بسلسلة من سبع روايات للجريمة لها نفس البطل هو المخبر تومى ثورن كان آخرها "رسالة الموت" الصادرة فى أغسطس الجارى .وقد استوحى اسمها من العبارة المستعملة من قِبَل رجال الشرطة حينما يخبروا شخص ما بأن هناك حبيب مات وهى المهمة القبيحة فيقولون"تسليم رسالة الموت".

تبدأ الرواية بوصول رسالة إلى تليفون المخبر توم عبارة عن صورة مشوشة لوجه رجل فيدرك بخبرته أنها صورة رجل ميت,لكن من هو ؟ومن أرسلها ولماذا؟. يلجأ لخبير تقنيات ليساعده للتوصل للمرسل فى نفس الوقت الذى يتابع فيه محاضر الشرطة وصور القتلى. وفى وسط ذلك تصله صورة أخرى لرجل ميت آخر لتصبح الصور- التى تمثل هويات القتلى – أول المفاتيح التى تربط ثورن بالقاتل الخطير الذى قضى سنوات طويلة فى السجن ولايزال فى السجن وقد قرر الإنتقام من كل من ساهم فى سجنه وفى إيذاء عائلته. ويتطور لغز الموت بين مخبر يواجه تحديات مهنته وقاتل خطير لم يعد لديه شئ يخشى خسارته فهو لا يخاف الشرطة ولا يشعر بشفقة حيال قتلاه .

وأعلن الكاتب أن هذه الرواية ستكون آخر رواية فى سلسلة المخبر توم ثورن الذى حصل عنه على جائزة شيرلوك هولمز لعام ٢٠٠٣ عن أفضل شخصية مخبر سرى كتبها كاتب بريطانى لتصبح روايته القادمة عام ٢٠٠٨ "فى الظلام ".

(البعث بصورة أخرى)

قرر ميشيل جاردنر أن يثرثر بحياته مع نفسه ..يتذكرها بكل لحظاتها لعله ساعتها يستطيع أن يُبعث من جديد هكذا قدم جون بيرن سايد الموت فى روايته "آثار أقدام الشيطان" التى وظف فيها عناصر التراث المسيحى من ملائكة وشياطين وخطيئة .

تدور أحداث الرواية من خلال ميشيل جاردنر الذى يتحدث مع نفسه ويروى معاناته وكيف أنه عُزل فى طفولته بسبب والديه المصور والفنانة وتربى فى كولدهافن مدينة الصيد الأسكوتلاندية لينشأ على سواحلها وينشأ معه خوفه من الأسطورة القديمة التى حكوها له عن الشيطان الذى أكتشفوا آثار خطواته فى الجليد خارج المدينة ثم بعدها بأيام وجدوه يظهر فى المدينة.و بهذا أصبحت خطوات الماضى وذكرياته تطارد جاردنر ليصبح شخص بارد يتزوج أماندا بلا حب فقط لأنها صاحبة اسم غريب .

تتنامى الأحداث وهى تحاول تحرى الأسباب البيولوجية وراء كثير من الأحاسيس كالإحساس بالحياة والموت..إحساسنا بذكرياتنا .فيقوم جاردنر بالبحث عن تفسيرات فلسفية من خلال سرده لذكرياته من منطلق أن السر ملك للجميع وأننا لن ننجو إلا

إذا صارحنا انفسنا، وروينا للآخرين قصتنا فالخطيئة والفضيلة لم تعد أشياء شخصية. ويبدأ فى تحويل مشاعره إلى الله .ويقرر فى النهاية أن ينفصل عن عالمه ويبدأ من جديد وحيداً وطبيعياً لتزوره فى النهاية أمه الطيبة القادمة من الأحلام .

قدم الكاتب أعمال هامة أخرى مثل رواية "غرفة الجراد "٢٠٠١ التى رصدت لحوادث الإغتصاب العنيفة.كما كتب سيرته الخاصة العام الماضى بعنوان "كذبة عن أبى"ليحكى عذاباته ومعاناته معه.

(تطهر عاشق)

وهل كان يفكر الشاب ساندرسون أن يموت حينما حمل أعواد الثقاب لحرق بيته وأشياءه عدا سيارته وملابسه التى يحملها على ظهره ....لا نعتقد ذلك لأنه أراد بهذا فقط أن يلفت نظر صديقته السابقة التى لا يزل يحبها.

هكذا أعتاد الروائى الأميريكى ميشيل باركر أسلوباً ساخراً فقدم من قبل شخصية الصبى الذى قتل جدته خطأ وهو يلعب.وشخصية جيمس الذى يصله تليفون يبلغه بوفاة أبيه فيغلق السماعة ويمارس الجنس مع صديقته ثم يقرر إصطحابها للجنازة.

وفى روايته الأخيرة"لا تجعلنا نتوقف الأن" يجعلنا نشاهد ساندرسون وهو يقضى ليلته الباردة أمام بيت صديقته السابقة, يعذب نفسه ويطالع شباكها متخيلاً ما يجرى خلفه مع رجل غيره بيما يقضى هو الوقت فى كتابة ما كان يجب وما لم يجب أن يفعله معها حتى لا تخرج مع رجل غيره.



متتالية الخفاء والضحك

محمد عبد الرحيم

الاختبار

حضر صديقى القديم ، الذى سأختار له حرفاً مُشفراً لا يدل البتة على اسمه الحقيقى ،
سأطلق عليه س ، وبالتالى يكون قد حضر إلىّ صديقى القديم س لدعوتى إلى حفل خِطبته ،
فاندهشتُ لأن فكرة الخِطبة هذه لم تكن فى حُسبانه على الإطلاق ، وشعرتُ برائحة مؤامرة ما
قد دبّرها فى سِرّه قبل المجىء إلى .

ذكرَ أنه قبل التفكير فى الخِطبة ، وتماشياً مع مُنجزات العلم ، قد قرر هو والتى ستكون خطيبته
الذهاب لإجراء اختبارات الزواج فى أحد المراكز المُنتشرة هذه الأيام ، تجنباً الوقوع
فى خطر الأمراض الوراثية أو عامل ريساس .

قال إن التى ستكون خطيبته قد أكملت الاختبارات قبله ، وانتظرته فى غرفة أو طُرقة ضيقة حتى ينتهى .
وقد طلب منه الطبيب لتحليل وفحص قدرة الحيوانات المنوية أن يقوم بالاستمناء ،
فلا حياء فى الطب ، وإن ذقون الشيوخ والقساوسة
- من الممكن وضع لافتة عليها الهلال وهو يُعانق الصليب .
ستصعد حتى عيونهم ، مُخالفة بذلك قانون الجاذبية ، فتبيح للصديق س إجراء هذه العادة المُحرّمة
مرة واحدة فقط .

الآن . . تنتظره التى ستكون خطيبته فى طُرقة ضيقة ، بينما هو يستجمع فى صعوبة . تحت وهج

المصباح المضيء فى شراسة ، حتى يتيح لحيواناته الخروج . كماً من المشاهد التى جمعها من أعضاء
ولفتات جاراته وصديقاته والتى ستكون ، وحتى قريباته المُحرّمات عليه . وعند نقطة مُعينة
اصابته بالهلع والاختناق خرجتْ الحيوانات المُباركة فى ارتباك أدهشه ! _
هذه المخلوقات التى طالما خرجتْ فنان مصيرها البالوعة ، وفى بعض الأحيان كانت الملابس الداخلية تمارس
الرحمة ، فتحنو عليها وتمتصها لتبتسم أمه فى سِرّها كلما ادارت مفتاح تشغيل الغسالة .
إلا ان ارتباكها الآن - المخلوقات - قد تضاعف ، أولاً بسبب وطأة الإلحاح والطلب ،
وثانياً لأن مصيرها سيكون تحت مِجهر وعين طبيب لن يبتسم أبداً .
وخرج س وهو يُغلق بيده الباب خلفه ويُمسك بالأخرى مخلوقاته ، مواجهاً خطيبته
او التى ستكون ، وهى تجلس فى طُرقة ضيقة ، لتلمَح وجهه محمراً ، ليس من خجلٍ
ولكن من معاناةٍ شديدة ، فلم تتمالك نفسها رغم عِلمَها التام بما حدث ، لأن التى ستكون خطيبته
قد تسرّبت إليها الإثارة وهى مكانها فى طُرقة ضيقة ، حينما فكّرتْ أنه منذ دخوله الحجرة - حجرة الكشف -
قد بدأ فى تعريتها ، فخلع عنها ملابسها وتلمّسها ، حتى عَبَرَتْ حيواناته بسلام ، لم تتمالك نفسها
عندما رأته فى تلك اللحظة مُحمر الوجه ، فابتسمت فى باديء الأمر ، بينما هو يُحاول أن يدارى تجربته
حتى أنقذه الطبيب منها . لم تستطع التماسُك وقد ازدادت ابتسامتها كلما اقترب منها س ،
وما أن استقر جوارها حتى انتابتها هستيريا الضحك .
هذه الضحكات العالية التى تآلفَت وزادت من احمرار وجه المسكين ، ليس خجلاً مما فعَل ،
ولكن لأن الجميع كانوا يُمَجْهِرونَه قبل دخوله الحجرة ووقوفه على منصة الفحص
ليُفرز ابناءه بناءً على طلب الجميع ، حتى يكون بمنأى عن الخطر .
لنفحص عملية الاستمناء هذه ، وهى عملية قد قام بها س مئات المرّات قبل المرة المشئومة ،
فقد كان يشدّ خيط الصور - فقط بدايته - لتتراءى له وتلح عليه ، مع التشجيع والتحفيز الهائل
من جانب الخفاء الذى كانت تتم فيه المسألة أو العملية .
الخفاء الذى كان يجعل س يواجه الآخرين بكل رزانة وإحترام ، بعدما تأكد تماماً انه ترك مخلوقاته
فى أماكن لن يستطيع التاريخ ذِكْرها بعد ذلك .
امامنا الآن السيد س فى حالتين . . حالة المجهر وحالة الخفاء /
ولنتمتع بمساحة أكبر من رحابة الصدر ونحن فى عصر الديمقراطية والسماوات المفتوحة ،
مع مُلاحظة أن كلمة المجهر = السماوات المفتوحة ، وكلمة الديمقراطية = الخفاء ،

ذلك فى حالة السيد س فقط .

ووفق مبدأ الفحص . .

لنتخيّل أن الزعيم الراحل طيلة حياته وأثناء فترة صخبه كان يُمارس الاستمناء ،

وهولا ينتمى إلى الاستمناء السينى نسبة إلى السيد س ،

لكنه نوع من الاستمناء يمكن أن نُطلِق عليه (الاستمناء السياسى) والذى عن طريقه

كان توتر الزعيم الراحل يهدأ فيُمكنه مواجهة الآخرين برزانة و رباطة جأش وأحياناً بتهور ،

بعدما يكون قد وضع مخلوقاته فى أماكن لن يتذكرها التاريخ أبداً ، فيظل دائماً على مقدرة

من مواجهة الآخرين ، و إحكام سيطرته عليهم ، حتى لو مات أو رحل أو انتهى .

هذه هى حالة الخفاء .

ويأتى الرئيس الراحل ليُطالبه الجميع بالاستمناء - سياسياً - تحت الأضواء وأمام الكاميرات

والميكروفونات ، فكانت حالته بالضبط كحالة السيد س ، والمسماة بحالة المجهر

فكان لابد وأن يَحْمَرّ وجه الرئيس الراحل نظراً لشدة حرارة الأضواء والفلاشات المُزعجة ،

كما أن مخلوقاته فى هذه الحالة لن يُهملها التاريخ ، لذلك /

حينما بدأ فى وضعهم فوق منصّة الخطاب انفجر الجميع بالضحك .

وقرر المُحللون السياسيون - لا الأطباء -

أن الرجل ليس فى استطاعته إلا أن يكون مُهرّجاً ،

فتعالت الضحكات - هذه الضحكات كانت على العكس تماماً

من ضحكات التى سوف تكون خطيبة صديقى القديم س -

الضحكات التى جعلت كاتباً سياسياً أقرب إلى الروائى - يتخذ دائماً شكل البوق.

أن يؤلف كتاباً يقترب من الخمسمائة صفحة يصف فيها شكل وصوت تلك الضحكات (

إن مشكلة الرئيس الراحل تكمُن فيما يُسمى بـ (المُصادفة المُباغتة)

فبعدما تمت العملية تحت المجهر وخرجَت المخلوقات إلى المنصة ، ارتفع الضحك ،

وهنا . . اهتز قليلاً - أى الرئيس الراحل - فاصطدمَت يده بالمنصّة ، فتراقصَتْ مخلوقاته ،

وتمايلت بجمال أمام عينيه ، حتى أنه قد انبهر ولم يعد يصدق نفسه ،

وقد أرجع ذلك أولاً إلى العوامل المجهرية من أضواء وعدسات تصوير وميكروفونات وخلافه ، وثانياً إلى صوت الضحكات الذى جعله

يهتز ويصطدم بالمنصة ، لتتراقص مخلوقاته أمام عينيه ، فلم يعد يرى الضحكات أو يسمعها إلا
فى شكل تصفيق حاد / التصفيق الذى جعله يتجه مُباشرة نحو مصيره ، ويسقط
بين مخلوقات أخرى أشد شراسة وأكثر منه مُدعاة للضحك .

الحلم

كنتُ جالساً فى الحجرة وحيداً / ادخن وأشرب قهوة ،
فدخلتْ فاطمة ثم زينب ، ترتديان بنطلوناً وبلوزة ، وشعرهما تحنو عليه توكة تلملِمة عند مؤخرة الرأس ،
لتتركه بعد ذلك يتأرجح على هواه ، وكأن المسافة بين الجبهة والتوكة هى المسافة المُعتمَدَة لتربيته الصالحة ،
ثم تركه بعد ذلك يتأرجح فى حرّية ظاهرها أنها تامة ، ولكنها مُقيّدة بتوكة جميلة الشكل !
للعلم . .
فاطمة وأختها زينب كانتا زميلتىَ فى المدرسة الابتدائية ، ولم أقابلهما من زمن ، فقط
علمتُ أنهما قد بدأتا بالحجاب ثم النقاب الآن ، إلا أنهما قد جاءتا إلىّ فى بنطلون وبلوزة وتوكة جميلة
أرخَت لهما الحبل قليلاً حتى تتجولا فى محيط الحلم فقط
دخلتا على /
قبّلتنى فاطمة قبلة أخوية تماماً على خدّى ، سلمتُ علىّ زينب ،
قالتا إننى وحشتهما كثيراً ، ولماذا امتنعتُ عن زيارتهما منذ وقت طويل
يُقدَّر بالمسافة ما بين التوكة اللئيمة وأسفل الخصر بقليل .
داريتُ السيجارة وأطفأتها فى فنجان القهوة ، ثم جلستُ أمامهما ، خطوتُ مسافة
فصرتُ صغيراً أجرى خلفهما فى حوش المدرسة /
الذى أصبح يحتل مساحة ما بين الحجرتين فى الشقة ، وكل منهما تُجاهد حتى لا ألحق بها .
عندما أمسكتُ بـ زينب التى لم تُقبّلنى ، وقد أصبحنا فى الحجرة نفسها التى كنتُ بها وحيداً
وجدتُ فى الصالة الفاصلة بين الحجرتين العديد من أشخاص عديمى الملامح ،
يجلسون فيما يشبه المسرح أو السينما ، يُحملقون وكأنهم أمام شاشة عرض ،
ثم علا صخبهم حتى غطى على أصواتنا ونحن نضحك .
تركتُ ذراع زينب فابتسمت فاطمة
وأرسلتْ لى صوتها الذى لم أستطع الإمساك به نظراً لشدة الصخب .

حاولتُ إغلاق الباب ، دون جدوى ،

الذى لفت نظرى أن الجالسين لم يهتم أحدهم بنا ، فقط يُحملقون امامهم فى بلاهة !

فواتتنى الشجاعة على المرور بينهم محاولاً إسكاتهم ، علّنى اتشبث بصوت فاطمة ،

لكننى بمجرد وجودى بينهم ابتعدتْ فاطمة وضاع صوتها إلى الأبد أسفل النقاب ،

حتى أن ملمس ذراع زينب قد تسرّب هو الآخر من خلال فتحة الشيش .

فقط . .

طغى صوت آخر / لزج ،

كان يشد الفئران الجالسة مصفوفة فى انتظامٍ قاسٍ .

كان الصوت قادراً على احتواء الأصوات جميعاً ،

بحيث لا يَسمح إلا بسماع نفسه .

التاريخ

فى الطريق شبه المُظلم الذى طالما مرّا به كثيراً ،

بلا صوت / مُنزويان فى ركنٍ ما / مُختبئان فى أوقات مُتفرقة من اليوم . .

خَطَتْ البنت الصغيرة صاحبة الشعر الأسود القصير والقرط الصغير على الطريق نفسه ،

الذى أهدته إليها الدولة بعد ذلك ، وقد أنارته حتى لا تضطر حينما تكبر إلى الاختباء ،

بل وللفرار منه إلى الأبد .

البنت كانت مثالاً حياً للصخب ، بدءاً من خطواتها وصوتها العالى جداً أثناء سيرها بين أمها وأبيها ،

رغم تعودهما الصمت التام فى هذا الطريق ، الذى كان دوماً مُظلماً .

هكذا الثلاثة الآن . .

الأم والأب كل منهما ينظر فى اتجاه يُخالف اتجاه الآخر على جانبى الطريق ،

يرقبان الناس فى صمت .

والبنت الصغيرة التى احتوتها قلوب الجميع تسير فى صخب حاد يملؤها تماماً ،

وذراعا أمها وأبيها يمتدان ليُمسكا بها خشية أن تفر وميعادها لم يحن بعد .

مع ملاحظة أن تاريخ الأم والأب كان الصمت ، وقد حكى شهود العيان

. بما أننا نتحدث عن ظرف تاريخى .

أن الأم قبلما تكون أماً كانت تقف فى البلكون ،

الذى يستطيع أن يراه الأب قبلما يكون أباً ، وذلك

عندما يجلس بزاوية مُعينة بجوار شبّاك حجرة نوم أمه .

هى الآن تقف فى البلكون ليلاً / هو يجلس بزاوية بجوار شبّاك حجرة نوم أمه /

تبدأ هى فى تحسُس جسدها / يبدأ هو فى مد جسور بصره وشحن دماغه ، وبالتالى استطالة أعضائه ،

التى كانت فى بعض الأحيان تتفوق على طول باله ،

فتفرّ لتصافح انتصابات أخرى أصبحتْ تتماوج بوهن

مع أصوات الأم المنهوكة ، قبلما تكون أماً .

وهكذا يبدآن بناء تاريخهما فى صمت /

يتعرف تفاصيلها كل ليلة فتتعرف انفعاله ودرجة لزوجة مخلوقاته ،

التى كانت لا تنسى دائماً الفرار قبل نهاية الزيارة ، ثم اللقاءات المتواترة فى الطريق شبه المُظلم

. وهى مرحلة مُتطورة جداً من مراحل التاريخ . .

وهنا تتم المقارنة بين الحلم والحقيقة ،

ونظراً لقوة التاريخ وصمود أصحابه ، فالمقارنة بين الحلم والحقيقة

كانت تتشكل دائماً فى المقارنة بين الخفاء والخفاء ، لا بين الخفاء والمجهر .

وهذا يرجع إلى قوة التاريخ من ناحية ، بالإضافة لاختيارهما طريقاً شبه مُظلم

يجعل هذا التاريخ يحافظ على نفسه أكثر من حفاظ أصحابه عليه .

إلا حينما جاءت البنت الصغيرة سلمى

سلمى /

الوحيدة التى جرؤتْ على تدارُس أمها وأبيها ، بدون خجل أو خوف ،

ودون استخدام يدها فى غير موضعها .

فبدلاً من صمّ الآذان وإغماض أو إخفاء العين ، كانت تستخدمهما . وهى تلعب .

فى التنقيب والحَفر داخل مخ أمها وأبيها / فى دمائهما وذكرياتهما .

فيصبح السؤال وقد اتخذ شكلاً آخر . .

الصمت أم الصخب ؟

الخفاء أم المجهر ؟

وبالتالى مَن الجدير حقاً بالتدارُس التاريخى ؟

آباء وأمهات صنعونا فى مُخيلاتهم الرحبة ،

أم بشر وهميون لم يفعلوا سوى الاسْتلقاء على الحوائط ،

وقد تركناهم بمحض إرادتنا يختبئون فى ركن ذاكرتنا المُظلم ، ليهبطونا

ويضاجعونا فى الأحلام ، دون أن يُظهروا أعضاءهم لنا ؟!

تنويعة أخرى

أب وأم وطفلهما الصغير الذى يحمله الأب على كتفيه ويسير به وسط صخب المولد ،

بينما صاحب المقام مُستريح تماماً ، فالصخب الذى يأتيه مُنتظماً كل عام يمنحه

الراحة والسلام حتى العام القادم .

يصل الآن الأب الذى يحمل ابنه فوق كتفيه ، ومعه أمه ، يتوقفون أمام لعبة " المدفع "

فينفصل الرجل عن المرأة التى بدورها استردتْ الطفل ، ثم يضع صاحب المدفع الأثقال ،

بينما الرجل يستعد ، فتحبس المرأة أنفاسها .

فى هذه اللحظة ران الصمت التام ، فقد انفصل الرجل والمرأة عن جَو المولد تماماً ،

فانتقل الإحساس إلى الصغير الذى لزم الصمت هو الآخر ، أصبح مُحيطهم السكون .

بدأ الرجل فى ظِل نشوة سكونه فى دفع يد المدفع ذهاباً وجيئة حتى يتأهب إلى لحظة الدفع . . .

يد الرجل تذهب بيد المدفع / عين المرأة على يد الرجل وطارات المدفع التى تروح وتجىء /

الطفل صامت / ذهاباً / إياباً / عين الأم تتابع / طفلها أصابته العدوى /

دفع الرجل يد المدفع / تواءمت معه عين المرأة ، وفجأة . .

دوى الصوت ليعلو الصخب ، فابتسم الرجل وابتسمت امرأته .

استدار شطرها أولاً ، ثم نظر إلى الجانب الآخر ، وهى فى التوقيت نفسه وفى قمة التواؤم

نظرت إلى الناحية الأخرى ، أما الطفل فقد ظل يبكى من شدة الصوت والضحكات !

إن صخب المدفع هو بالضبط صخب سلمى وصوتها ، لذلك

كان لابد وأن يتهاوى الجدار التاريخى لأمها وأبيها ، فيلتفتان خارج طريقهما ،

أو خارج حدود طريقهما شبه المُظلم ، ليشهدا وقع الخطوات الصاخبة

على ملامح المارين .

انتصار

الشبّاك مُغلق وأنا ما بين الإفاقة والنوم .

صوت الدقات على باب الشقة يقترب ويبتعد ،

أمى تفتح الباب ، فيتسرّب إلىّ صوت أنثوى يُحادثها / هذا الصوت الذى تبينتُ من الوهلة الأولى

كميّة اللزوجة التي يمتاز بها ، حتى أنه قد صعد بى مسافات ومسافات !

صوت البنت جعلنى أتشبّث به وأحاول الانفلات منه !!

العبارات عادية لم أتبيّنها ، ولم أرِد ، المهم الصوت ، والأهم هذه اللزوجة القاسية .

حاولتُ بعد انقطاع الصوت أن أبحث فى مُخيّلتى ، وقد استفقتُ ،

فبحثتُ فى ذاكرتى عن كل مَن أعرفهن /

مَن يترددن على بيتنا ، لم أستطع .

كان الصوت يوحى بمدى التجارب التى خاضتها صاحبته / تجارب عديدة ، متنوعة .

صوت أرانى أوضاع صاحبته المخيفة شديدة القساوة /

الصوت الذى رغم انقطاعه ظلّ جاثماً على فراشى ،

أو بمعنى أصح ظللتُ متعلقاً به / التعلق الذى أصبح يربطنى بالسرير أكثر ،

مُجابهاً مُحاولاتى للنهوض والسؤال عن اسم صاحبته .

أثناء المحاولات بدأتُ أرسم شكلاً مبدئياً ، وقد تخيلتها بائعة فى محل ملابس . لا أعرف لماذا .

ثم تنامى التخيّل فاخترتُ لها أن تكون ساقية فى بار ، أو عاملة فى فندق كبير لا يسأل عن هويات زبائنه

بقدر الاطمئنان على حجم وطول أعضائهم ، حتى يصبحوا جديرين بالخدمة .

إلا أن الإجابة جعلتنى أستيقظ تماماً الآن ، دون أن أسمح بزوال الصوت ، أو أنفض جسدى عن لزوجته .

كانت البنت تسكن البناية المُقابلة لنا ،

إلا أننى لم أتبيّن ملامحها أبداً بجلاء رغم وضوح المسافة بين البنايتين .

ظلت البنت منذ طفولتها ولفترة طويلة لا تطأ الشارع . لا أعلم السبب . فقط تنظر من الشبّاك

لأطالع أنا ملامحها غير الواضحة فى ضجر .

وبسبب مُخاصمتها الشارع فى الطفولة ، ومُلاقاته بعد ذلك بسنوات للتسوق /

أصبحتْ كمن تتعلم المشى حديثاً ،

فكانت خطواتها مثار الضحك وإشفاق الجميع .

هذه البنت الآن /

والتى لأول مرّة أسمع صوتها ، هذا الصوت الذى جعلنى أفكر فى كونها إما بائعة فى محل ملابس

أو ساقية فى بار أو عاملة فى فندق كبير ، أى . . مهنة تجعلها تحمل على جسدها و روحها

بصمات ما يُسمى شرعاً بالزبائن .

بالتأكيد كانت تحمل هذه البصمات بينها و بين نفسها لسنوات عديدة ، دون أن تقولها أحد ،

الأمر الذى أكسب صوتها . نظراً لعدد البصمات وقطرات الدماء التى أخذت تزورها فى انتظام .

هذه الدرجة القصوى من اللزوجة / اللزوجة التى أنضجها الخفاء ، فكانت قديرة باحتواء روحى ،

بعيداً عن فراش بارد وشبّاك مُغلق يوحى دائماً بعينٍ بعيدة تترصّد مسامات الجلد .

. . .

ربما كان صوته الذى امتاز بدرجة عالية من اللزوجة هو الذى استطاع أن يلمّ الجميع ،

بالإضافة إلى العبارات القوية ذات الصدى وقدرتها على مُضاجعة أحلامهم .

دائماً كان صوته ينتشر كيفما اتفق وحالة الجموع ومزاجهم النفسى ، بل وتشبّثهم بدرجة لزوجته .

هذا الصوت الذى حَطّ على الجميع فى غفلةٍ منهم ، فأوهمهم انهم يتعلقون به ، ولو تخلوا عنه لحظة

. تبدو المسألة من بعيد أن لهم مُطلق الحرية فى اختيارهم هذا .

لسقطوا جميعاً فى غياهب الجُب ،

دون أن يلتقطهم بعض السيّارة عديمى الصوت .

كانوا يتعلقون كالذباب بالسائل اللزج /

كم من مرّة ضاجع أحدهم حبيبته فوق فراش الكلمات اللزجة ،

كم من مرّة ترك أحدهم بيته واقترن نضاله بمقدار ما تسرّب إليه من الصوت السائل ،

هذا الصوت الذى سال فى الخفاء ليهبطهم كمظلة / ظنوا أن باختيارهم الوقوف تحتها ،

دون إدراكهم عدم وجود أرض أخرى يسيل عليها الصوت ويحتويهم كمظلة !

أصبحوا فئران تجارب فى فقاعة زجاجية ، يحيطها السائل اللزج ، الذى ارتفع بها ،

وبهم بالطبع . لأنهم داخلها بإرادتهم . مسافات ومسافات ، دون إدراكهم

أن صاحب الزعامة المُتلزجة لم يستطع أن يخطو خطوات مُنتظمة فى الشارع

بعيداً عن منصة الصوت .

. . .

على فكرة . .

البنت اسمها انتصار .

الاستغفال والتباهى

(قد يترتب التباهى على الاستغفال ، ولكنه ابداً لا يترتب الاستغفال على التباهى)

البيت قديم ، مأهول بسكانه ، فى أحد الأدوار شقة خالية .

يقوم المدعو (......) بالمجيء إليها فى أوقاتٍ لا تأخذ ابداً صفة الانتظام . .

فى الصباح الباكر / مُنتصف الليل / بعد الظهر / مع آذان المغرب / ... / ... / وهكذا ...... ،

فيلتقيه السكان بالمُصادفة على السلم الضيّق للبيت ، والخجول الرزين يلقى السلام وعينه

اسفل حذائه .

وفى أوقاتٍ مُعينة ترتبط دوماً بدورة صديقته الشهريّة يُصبحان معاً داخل الشقة الخالية ،

بعدما يكون قد جَمّعَ طيلة فترة التوقف الإجبارى امتنان جميع السكان وتحياتهم الطيبة .

وبينما يقوم كل منهما ـ هو وصديقته ـ برحلة اكتشاف نفسيهما ، فى لحظة ما . . .

يشعر بقيمة الاستغفال فتتصاعد ومضات مُتلاحقة من السعادة اسرع واسبق

من ومضات أطفاله النيّئين .

هذه هى بداية مرحلة السعادة فى الاستغفال ، ومع تسرّب الهدوء ، وبإعادة

مُحاولات الاكتشاف من لمسات رقيقة تبعث الروح من جديد ، فى هذه اللحظة . . .

تأخذ السعادة شكلاً آخر أكثر حدة ووقاراً ، ثم تنتهى اللعبة .

فـ . .

تهبط صديقته السلالم بسلام / يُشعل سيجارة / لم يزل هو مكانه / يرتدى ملابسه /

يُسوى شعره / يفتح الباب ليهبط السلالم / تصعد سلالم الباص /

عند اللحظة التى يضع فيها إحدى قدميه خارج باب الشقة والأخرى لم تزل بالداخل

يتأكد من غلق سوستة البنطلون / فيتطاير شعر صديقته بفعل اندفاع الهواء نظراً لسرعة الباص .

عند هذه اللحظة . . .

تتحقق حالة التباهى لكون المسألة او العملية قد تمت فى الخفاء وبحرية قصوى ،

رغم أنف الجميع وتحت سمعهم وبصرهم وتحياتهم وسلامهم الطيب .

فـ التباهى دائماً مرتبط بـ استغفال الآخرين ،

لذلك . .

تأتى المُترادفات لتكتمل الصورة ، فتكون المُحصلة هى

الصمت .

. . .

ووفق المبدأ نفسه ـ مبدأ الفحص .

سنأخذ نفس الحالة للتدليل على صحة الجزء الثانى من العبارة

وهو ان (الاستغفال لا يترتب على التباهى)

. . .

المكان والزمان والحدث كما سبق تماماً / الصورة ثابتة الآن ، وباستخدام ما يسمى بـ الزووم ،

سنقترب ونبدأ من حيث أن المدعو (......) فى الشقة ينتظر صديقته ،

سنجعله يدخن سيجارة مثلاً للتدليل على الانتظار ، والصديقة جاءت فى موعدها بالضبط

ـ لا يتنافى الانتظار والموعد التام مع النسبيّة ـ

هى الآن تصعد درجات السلم الضيّق / تصل / تدق على الباب الدقات المُتفق عليها /

يفتح المدعو (......) الباب فى رفق خشية تسرّب اى صوت / تستعد هى للدخول /

قدمها تعدّتْ عتبة الباب / الأخرى لم تزل مكانها بالخارج / يمر بجوارها شخص مُلتحٍ

يلمحها ويلمح صاحبنا بطرف عينيه ثم يستكمل رحلة صعوده للسلم الضيق / تدخل /

يُغلق المدعو (......) الباب / يُشعل سيجارة من سيجارة / تجلس مُضطربة على حافة

الكرسى / تريد مُغادرة المكان .

لقد انتفى الاستغفال ،

بينما المدعو (......) يهبط عليه التباهى كوحى /

فطالما ان احداً بات يعرف الأمر ، فماذا يهم ؟!

هذا من وجهة نظر التباهى بما يفعل ،

بمعنى . . اللى حَصَل حَصَل وخلاص .

وإمعاناً فى التباهى طلبتْ هى الرحيل مرة أخرى ، بعد رحلة طواف قصيرة حول تفاصيلهما ،

فأجاب المدعو (......) " الواد ابو دَقن دَه واد طيب ، مش ح يعمل حاجة "

. هنا يتضح مكر الأضواء والعدسات المُقرّبة .

توطدت الرحلات اكثر ، وقد أزعَجَ العطر المُجْهَد على رقبتها لسانه .

ونتيجة التباهى دون استغفال /

دَق الباب عدة مرّات ، ففتحه المدعو (......)

ليُطالعه وجه الولد المُلتحى الطيب ومعه جميع سكان البيت ،

ولأول مرّة يرى المدعو (......) أن السلم الضيّق قد ساع الجميع بصخبهم ،

إلاّ هو . إن عواقب التباهى اليتيم وخيمة . فقد ادرك المدعو (......)

مكانه الوحيد ، وهو أن يصبح خارج نطاق الجميع بالمرّة وبالقوة .

نسىَ انه دفن كلمة الاستغفال اسفل عتبة الباب ، فلا يحق له البقاء ،

كما أن مُصطلحاته السقيمة لم تستطع الصمود فوق منصّة عقولهم ،

خاصة هو (الملتحى الطيب) .

هذه المُصطلحات

التى استخدمها من قبل رجل اكبر من المدعو (......) بكثير ،

فلم تستطع الصمود أمام عقول طالما تبادَلت معه السلام ،

لأنه حينما خبأ لفظ الاستغفال تحت الكاب العسكرى

لم يدرك أنه يجب عليه فى هذه اللحظة ان يكون بعيداً تماماً /

خارج نطاق الجميع ، وبالقوة .

لذلك . .

تأتى المُترادفات لتكتمل الصورة ، فتكون المُحصلة هى

الضحك .

شعر

أرق

عهدى چورچ

ارقد وحيدا
فراشى بحار موحشة
لا شمس تزور أحلامها

ارقد وحيدا
فراشى بئر جافة
لا ابواب لجدرانها

اجوب فراشى
التمس وجه حبيبى
حبيبى يرقد وحيدا
بحار موحشة تفصل بيننا
لا شراع يطوى ظلماتها

تحمل الأزهار خلف ظهرها
تنتظر صباحاً
شمسه اقل عداء لها
تطلق سراح ضفائرها
تنتظر سماء محايدة



تنشد سماء متعاطفة

كم تغيرت تلك الطرقات

وكم بقيت لحالها

تتشابه العلامات

الأسماء تصبح واحدة

ترفض عيناها أن تساعدها

تفشل فى صياغة ما تفعله

تتمنى أن ينتهى كل هذا

تتداعى

تتهاوى

تتساقط الأزهار من يديها

تغرب الشمس على أحزانها

السماء لا تبكى من أجلها

ارقد وحيدا

أعلم أننى ذات مرة

ارقد لأنام

شعر

حاجة من أوراقه

محمود بطوش

كل اللى شاغلنى
إزااااى
أكتب كتابة
لـ.. بعيييييد
تطير
كتابه عن هيكل
عايش
من كام سنة
فى حته
عارفها انا شوية
فى مخزن مهجور
لـ.. شركة صباغة
صاحبها وزير
مخزن
مسكون
بـ العناكب و..بـ الصراصير
....
هيكل
لا – اتلونت ضحكته
البيضا
و.. لا.. جات يمته دودة

لسة
بـ كاوتشه
الأزرق
المربوط
و.. كاوى بنطلونه الجينز
و..حاضن صورة
لـ.. واحدة أمورة
.... هيكل إنما
(فى إيديه المزامير
و- فى قلبه
- زيى - لسة المسامير)
أما.. عن الحكومة
فـ.. ما.. لقيتش
أى حاجة من أوراقه
إلا.. روشتاته فى جيوبه
و- ياما .. عننا .. أهى
ح تقول الكتيير
و
أنا .. والله ما.. بـ.. اتفرج
لكنى
نفسى أكتب كتابة
..
..
..
لـ.. أبعد البعيد
تطيير
عن هيكل
قصدى
عن الهيكل
الـ .. مش مجهول
عن الهيكل الأسير

سينما

الإنتاج السينمائى المشترك:
حلال أم حرام؟

أمل الجمل

كان الانتاج السينمائى المصرى الأجنبى المشترك ولايزال من القضايا الشائكة ، محل الخلاف الدائم بين عدد كبير من السينمائيين والنقاد والمفكرين، البعض يدينه ويشكك فى نواياه وفى توجهاته الاعلامية والبعض الآخر يرحب به.. لكن تقييم التجربة يحتاج إلى مناقشتها من منظور اعلامى ، تاريخى، اقتصادى ثقافى ، وسياسى للوقوف على ايجابياتها وسلبياتها. ويمكننا صياغة المشكلة فى سؤال اساسى ننطلق منه هو : هل رأس المال الأجنبى المشارك فى انتاج هذه الأفلام اثر على طبيعتها سواء من حيث الشكل أو المضمون؟ هذا بدوره يتطلب طرح عدة اسئلة فرعية منها: ما هى التوجهات الاعلامية لأفلام الانتاج المشترك مع الدول الأجنبية؟ ما التيمات والموضوعات التى طرحتها هذه الأفلام؟ هل موضوعات تلك الأفلام تمس واقع المجتمع المصرى، وتعبر عن مشاكله؟.. هل تمتعت تلك الأفلام بقدر من الحرية لم يعد متاحا للسينما المصرية الخالصة؟ هل تعرضت موضوعاتها إلى المحرمات والممنوعات فى السينما المصرية؟ ما هو تقييم الرقابة المصرية لهذه الأفلام؟ لماذا فرنسا دون غيرها؟ وهل يعد الانتاج السينمائى المصرى الفرنسى المشترك حقا هو الأكثر قيمة بين كل الانتاج المصرى الأوروبى والمصرى العربى بدءا من فيلم «أرض النيل» ١٩٤٦ وصولا إلى فيلم «باب الشمس» ٢٠٠٤ والذى حرم من الحصول على الجنسية المصرية لأسباب مالية؟ وفضلا عن كونه الأكبر عددا إذ بلغ نحو ثمانية عشر فيلما روائيا طويلا فهل يعد

معظمها من العلامات المهمة فى تاريخ السينما المصرية والعربية؟ هل كان من الممكن انتاج هذه الأفلام برأس مال عربى؟ .. أيهما أكثر أهمية فى تاريخ السينما المصرية تلك الأفلام المنتجة برأس مال عربى ، أم تلك المنتجة برأس مال أجنبى؟

والحاصل أنه لاتوجد أى دراسات سابقة مسجلة بنفس عنوان هذا البحث وأغلب الدراسات المتوافرة لاتزال بعيدة عن الدراسة الشاملة المباشرة للموضوع.

•••

اعتمد البحث على استخدام المنهج التاريخى . التحليلى . والأفلام هى المرجع الرئيسى تسانده خطوات البحث المكتبى فى رصد بعض الكتابات، وإجراء مقابلات مع عدد من السينمائيين والنقاد. وقد تم تناول أفلام الدراسة بالتحليل فى حدود الأفلام الموجودة بالفعل ، نظرا لأن بعض هذه الأفلام ، وخاصة أفلام شركة «كوبرو» وما قبلها من أفلام الانتاج المصرى المشترك من الأفلام المفقودة فى مصر.

بدأت السينما المصرية الانتاج المشترك منذ النصف الأول من الأربعينيات بتجربتين لم تحققا النجاح المرجو: «أرض النيل» بالتعاون مع فرنسا والذى بدأ تصويره سنة ١٩٤٣ والقاهرة . بغداد مع العراق عام ١٩٤٧ ثم توالى الاعلان عن العدد من المشروعات المشتركة لكن حتى عام ١٩٦٤ لم يكن قد تحقق منها سوى أربعة افلام فقط. كانت محاولات فردية لم تساندها الدولة، ولم يكن لها الأثر المأمول فى تطور السينما المصرية وتوسيع أسواقها.

عام ١٩٦٣ اشترك القطاع العام من خلال الشركة الحكومية «كوبرو فيلم» فى انتاج نحو اثنى عشر فيلما مشتركا تحقق معظمها مع ايطاليا واسبانيا، كما اشتركت مؤسسة السينما المصرية فى انتاج فيلم «الناس والنيل» بالاشتراك مع الاتحاد السوفيتى ، والذى تم اخراجه مرتين بعدها توقف الانتاج السينمائى المصرى الأجنبى المشترك منذ عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٨٥ فقد فشلت هذه الافلام تجاريا، وهاجمها النقاد ووصفوها بأنها من اردأ التجارب التى تورطت فيها مؤسسة السينما، واعتبروها كارثة قومية حيث ضاع فيها رأس مال الشركة المقدر بنحو نصف مليون جنيه مصرى فى ذلك الوقت، وكان من بين الأسباب المباشرة للخسائر فساد بعض المسئولين، وسوء استخدام اموال الدولة ، وانعدام التخطيط والتنظيم وطغيان مفهوم الاعلام على مفهوم الثقافة.

فى النصف الأول من السبعينيات ظهرت عدة تجارب سينمائية مصرية مشتركة مع عدد من الدول العربية منها لبنان، مثل فيلم «حبيبتى» وأجمل أيام حياتى للمخرج

هنرى بركات انتاج عام ١٩٧٤.. كان المستوى الفنى للفيلمين متواضعا، لكن على مدار السبعينيات وأوائل الثمانينيات ظهرت تجارب اخرى مشتركة بين منتجين سينمائيين مصريين وبين شركات انتاج جزائرية. أخرج «يوسف شاهين» منها ثلاثة أفلام مهمة فى تاريخ السينما المصرية والعربية هى «العصفور» عام ١٩٧٣، و«عودة الابن الضال» عام ١٩٧٦ . «اسكندرية ليه» عام ١٩٧٩ واخرج خيرى بشارة «الأقدار الدامية» عام ١٩٨٢ ثم ظهرت تجربة فيلم عصفور الشرق عام ١٩٨٦ مشترك مع إحدى الشركات السعودية وفيلم ناجى العلى ١٩٩٢ مشترك بين شركة «إن . بى. فيلم» ومجلة «فن اللبنانية» وجميع هذه التجارب جاءت بعيدا عن الدعم الحكومى.

شهد عام ١٩٨٥ بداية مرحلة جديدة من الانتاج السينمائى المصرى المشترك مع فرنسا تم معظمها عن طريق شركة افلام مصر العالمية واخرج منها يوسف شاهين نحو ثمانية افلام بالتعاون مع فرنسا وظهر مخرجون أخرون فى اطار هذا الانتاج مثل «يسرى نصرالله» و«عاطف حتاته» و «اسماء البكرى» و «خالد الحجر».

• • •

على مدار تاريخ السينما المصرية تم انتاج نحو اثنين وسبعين فيلما سينمائيا عن طريق التعاون المشترك ما بين روائى طويل وقصير وتسجيلى تحقق منها نحو اثنى عشر فيلما بالتعاون مع دول عربية، فى حين تم انتاج ستين فيلما مع دول أجنبية متنوعة احتلت فرنسا الترتيب الأول بنصيب أربعة وثلاثين فيلما.

كانت أهم الصفات المشتركة بين تلك الأفلام هى:

١. أن رأس المال الأجنبى المشارك اثر على طبيعتها على مستويين ، الأول: الجانب الشكلى والجمالى حيث جاءت أغلبها على مستوى فنى عال سواء من ناحية الصوت، والصورة. والثانى: المضمون الذى تمثل فى جراة الموضوعات التى اخترقت المحرمات وحطمت التابوهات، وسعى معظمها لمناقشة افكار تمس واقع المجتمع المصرى وتعبر عن مشاكله ومنها قضايا النساء ، والمهمشين، والارهاب الفكرى والدينى، فتمتعت بقدر من الحرية لم يعد متاحا للسينما المصرية الخالصة إلا نادرا.

٢. إن عددا غير قليل من تلك الأفلام نال ترحيبا عالميا وحصد العديد من الجوائز مثل فيلم «سرقات صيفية واليوم السادس والمهاجر والأبواب المغلقة والمدينة، كذلك فيلم «باب الشمس»

٣. انه رغم حصول عدد من تلك الأفلام على كثير من الجوائز الدولية والعربية

والمحلية والترحيب النقدى ببعضها لكن عددا منها لم يعرض فى دور العرض السينمائى نهائيا والبعض الآخر عرض لمدة اسبوع أو عشرة أيام.

٤. أن معظم هذه الأفلام كان من الصعب، وربما من المستحيل تحققه بعيدا عن الانتاج الأجنبى المشترك.

٥. إن الشرائط السينمائية المنتجة برأس مال اجنبى جاءت أكثر اهمية من تلك الأفلام المنتجة برأس مال عربى باستثناء حالات نادرة مثل «العصفور عودة الابن الضال واسكندرية ليه وفيلم ناجى العلى».

٦. إن جميع المخرجين الذين تحدثوا عن تجاربهم فى مجال التعاون المشترك أكدوا انهم لم يقدموا تنازلات للجهات المشاركة فى الانتاج وإن الجانب الأجنبى لم يتدخل فى السيناريو.

• • •

رغم كل ما سبق كانت تهمة الإساءة الى سمعة مصر دائما فى مقدمة أسباب هجوم بعض الصحفيين والنقاد على عدد كبير من تلك الأفلام.

كانت التهمة الثانية التى واجهت معظم تلك الأفلام انها اعمال فلكلورية مصنوعة بأموال الغرب ومن اجله وموجهة اليه ، وأن رأس المال الأجنبى كان سببا فى اقتحام المحظورات والحديث عن قضايا النساء والمهمشين وكشف العيوب والسلبيات، مع ذلك يرى البحث انها تهمة ذات منطق مغلوط وتعمد إلى خلط الأوراق لعدة أسباب.

. إن النظام الحالى يتلقى تمويلا خارجيا قدره أربعة مليار دولار سنويا وعلى امتداد الأربعة والعشرين عاما الأخيرة تلقى اكثر من ١٠٠ مليار دولار جاء معظمها من أمريكا وأوروبا واليابان لكن لا أحد يقول إن النظام يسيئ الى اسم مصر باستخدام التمويل الذى يتلقاه من الخارج كما أن مترو الانفاق تمويل فرنسى مصرى مشترك وكذلك دار الأوبرا المصرية تمويل يابانى إذن هذه كلها مؤسسات ممولة من الخارج فهل التمويل الأجنبى محرم على السينما ومحلل لغيرها؟!

. إنه إذا كان الدخول فى المحظور او المحرمات او تحطيم التابوهات يسيئ إلى سمعة مصر يصبح كثير من أفلام صلاح أبوسيف وتوفيق صالح وعاطف الطيب وداوود عبدالسيد ومحمد كامل القليوبى وخيرى بشارة ومحمد خان وكل أفلام الواقعية إساءة إلى سمعة مصر.

معتقل

هو صحيح الهوى غلاب؟!

محمد الخياط

بعد قطيعة طويلة بين الفنانين العملاقين السيدة أم كلثوم والشيخ زكريا أحمد، كان صلحهما ولقاؤهما من خلال أغنية «هو صحيح الهوى غلاب»؟

كنا - رغم ظروف اعتقالنا بل ومرضنا أيضاً - نأمل فى سماع هذه الأغنية، تحدثنا - فيما بيننا - عن ذلك، ولكن كمجرد أمل غير ممكن التحقيق، فممنوع دخول «الراديو» إلى عنبر المعتقلين، الذى كنا نقيم به فى مستشفى المنيل بعنبر ٣٧ أسعاف سريع.

فوجئنا يوم الخميس الأول من الشهر - حيث تذاع حفلة أم كلثوم - بقائد المعتقل الملازم أول إبراهيم محسن سرحان (نجل الفنان الكبير محسن سرحان ومدير أمن بنى سويف) بعد ذلك، يقدم لنا جهاز راديو.. ولقد توفى بعد والدته بسنة رحمة الله عليهما.

- أنا سمعتكم تتكلموا عن الحفلة والأغنية وأن نفسكم تسمعوها فلما حكيت فى البيت، أصرت والدتى أن ترسل لكم الجهاز الخاص بها حتى تسمعوا أم كلثوم وتسروا عن نفسكم.

.. سمعنا «هو صحيح».. وكل أغانى الحفل.. وكانت ليلة من أجمل وأسعد ليالينا فى المعتقل.

نتيجة انشغال الضابط - أو خجلاً من طلبه للراديو منا - استمر لدينا عدة أيام، ورغم أهمية ذلك لنا، إلا أننا شعرنا بمدى ما يحمله ذلك من مخاطر تجاه هذا الضابط الإنسان، فاتفقنا أنه فى حالة اكتشاف أمر هذا الراديو سأتحمل مسئولية ذلك - أيا كان عقابها - وسننفى تماماً معرفة قائد المعتقل بذلك، فكيف نتسبب فى الإضرار بمن أسعدنا.

وثيقة

السفور وتربية البنت(*)

إبراهيم عبد القادر المازنى

نشرت لى «مجلة الرسالة» الغراء صورة وصفية لفتاة فى ريعان الشباب لا تبرح بيتها، ولا تغادر شرفتها، ولا تخالط غير أهلها، فيدفعها الملل إلى ضروب العبث البرئ، وقد تضمنت الصورة كلاما عن السفور، وأن الفتاة المصرية عرفته وألفته، ولكنها لم تعرف الحياة الاجتماعية، فهى تخرج مكشوفة الوجه، والذراعين أحيانا، والصدر إلى النهدين، كذلك، وتكلم سائق الترام وموظف المتجر، ولكن الحياة الاجتماعية التى يمهد لها السفور، لاتزال شيئاً منكراً لأن بيوتنا خليط من أجيال غير متجانسة، وقد راض أهل الجيل السابق أنفسهم على السفور، ونزلوا على حكم الزمن فيه، غير أنهم لم يستطيعوا - ولهم العذر - أن يحملوا أنفسهم على تقبل النتائج الطبيعية لذلك.

ومن هنا ترى اجتماع الحرية والحجر، والسفور والحجاب فى آن معاً، وفى البيت الواحد.

فالأب يسمح لفتاته أن تبرز فى الطريق سافرة الوجه، ولكنه خليق أن يثور ويحرق الأرم(١) لو رآها تطعم شاباً من غير أهلها الأقربين، ولا يخطر على بال الفتاة أن تقول لأبيها أو أخيها: «اسمح لى أن أقدم لك فلاناً صديقى». وليس يخفى على أن هذا مألوف ولا عيب فيه، عند الذين ينتمون إلى ما يسمى «الطبقة الراقية» أو

«الارستقراطية»، ولكن كلامى على السواد لا على القلة، وعلى العموم لا على هذا الخصوص.

وقد زارنى صديق قرأ هذا المقال، أو هذه الصورة الوصفية، وأخذ يجادلنى فى رأيى، أو يستوضحنيه على الأصح، لهذا رأيت أن أشرح رأيى هنا عسى أن يكون هناك غيره من الراغبين فى هذا البيان.

والذى أريد أن أقوله هو أن السفور لم يؤد فى مصر إلى الحياة الاجتماعية على نحو ما أدى إليه فى الغرب. لأن تربية الفتاة المصرية لاتزال قوامها التخويف من عواقب الاتصال بالرجال الأغراب، فالفتاة تنشأ عندنا على اعتقاد أن الرجل مخلوق يخاف ويتقى، لا على أنه ند لها، أو هى ند له، وأن لها فى نفسها مثل الحق الذى فى نفسه، وأنها يسعها أن تحتفظ بهذا الحق كما يسعه بلا فرق، ولولا أن هذا هو قوام التربية عندنا لما كان ثم أى داع للفرق من الاختلاط الاجتماعى، والفتاة الغربية تربى على خلاف ذلك ونقيضه. فهى ترى الرجال وتألفهم، ولا تستغرب وجودهم معها، ولا تلح عليها الخواطر المتصلة بالإحساس الجنسى حين تسايرهم أو تجالسهم، لأن الرجل عنصر مألوف من حياتهم مثل المرأة، وقد ألفت حريتها واعتادت استعمال حقوقها كما ألف الرجل، فالخوف لا يساورها بل لا يجرى لها فى بال، حتى الخلوة لا تفزعها، وإن كانت تدرك بفطرتها أو ذكائها أو من قرائن الأحوال، ما عسى أن يكون دائرا فى نفس الرجل، لأن معرفتها بحقوقها يطمئنها ويقويها ويجعلها موقنة من قدرتها على المقاومة إذا شاءت.

والفتاة المصرية على خلاف ذلك ونقيضه. وقد شبت على أن الرجل قوى مخوف، وأنها لا تملك من أمرها شيئاً إذا وقعت فى يده، وأن الأتصال به من أجل ذلك لا يكون إلا سيىء العاقبة غير محمود المغبة. وهذا الاعتقاد يفقدها الشعور بحقها. ويسلبها الاقتناع بحريتها فى التصرف فى أمرها. ومثل هذه التربية السخيفة لا تكون لها إلا نتيجة واحدة، هى سرعة تنبيه الإحساس الجنسى فى نفس الفتاة - ونفس الرجل أيضاً - كلما اجتمعا اثنان من الجنسين. ونتيجة أخرى لهذا هى إنه إذا جلست فتاة إلى شاب. كان أبرز ما تشعر به الفتاة هو ما تعتقد - بطبيعة شأنها - أن الشاب ينشده من أنوثتها. والشباب مثلها لا يسعه إلا أن تتجه خواطره إلى هذه الناحية.

ولما كان اجتماع شاب بفتاة يعد خلسة - لأنه حال غير معترف به - فأن الطبيعى أن

يسعى كل منهما للفوز بأكبر حظ من المتعة فى أوجز وقت لندرة فرصة الاجتماع، ومخالفة ذلك للعرف المقرر والتقاليد السائدة التى تباعد بين الرجل والمرأة.

ولما كانت الفتاة قد نشأت على الإقرار بضعفها وقوة الرجل. وعلى ضعف الثقة بحقها وحريتها، فإن الخلوة لا تكون مأمونة العاقبة إلا فى الفلتات المفردة.

وأساس الحياة الاجتماعية فى الغرب أن للمرأة حقاً فى نفسها مثل حق الرجل فى نفسه، وحرية فى التصرف كحريته، وإن الأمر كله قد نظمه العرف، وأقامه على حدود معروفة وقواعد لا شذوذ فيها ولا اضطراب. ولا وجود لشىء من ذلك فى مصر، وكل ما حدث من التطور عندنا لا يتجاوز الثياب، ولا يمتد إلى النفس وإحساسها وخوالجها، ولا يرتفع إلى الرأس وما يدور فيه. كانت المرأة تضع على وجهها البرقع أو النقاب فاستغنت عنه، وبرزت به غير مستور، وكانت تلف على رأسها خرقاً سوداء كما تلف العمامة، فرمتها واعتاضت منها القبعة، أو آثرت أن تترك شعرها عارياً وكانت تختفى فى ملاءة فألقتها ، واستبدلت بها المعطف، وقد تكتفى بثيابها، ثم لا شىء غير ذلك. أما تفكيرها فظل كما هو على الرغم من التعليم. وإما إحساسها نحو الرجل فلم يتغير منه شىء ، بل بقى كما كان أيام الحجاب، ومدار هذا الإحساس كما أسلفت، هو أنها فريسة الرجل، والقنيصة التى يتربص لها، فشعورها هو شعور الفريسة حيال الوحش الذى ورثت من سلسلة آبائها الخوف منه، والإيقان بسطوته عليها إذا ساعفته الفرصة، كما يرث الفأر خوف القط ويضطرب إذا رآه، فتخذله أرجله فيقف فى مكانه لا يريمه، وقد أيقن من الهلاك ، وكل ما فى حياة الفتاة يقوى فى نفسها هذا الإحساس ولا يضعفه ولا يحل محل الشعور بالقوة والاستقلال والحرية. تقف فى الشرفة أو تطل من النافذة فيراها أبوها أو أخوها فيزجرها ويقول لها ارتدى عن النافذة أو ادخلى الغرفة فإنى أرى فلاناً صاحبى يمشى على الرصيف، وقد يراك إذا ظللت مطلة أو واقفة حيث أنت.

ويسمعها تكلم جارها، فينهرها ويقول لها «عيب» وليس الكلام هو العيب، وإنما العيب الذى يعنيه الأب أو الأخ، والذى تدركه هى أيضاً. ما يخشى أن يؤدى إليه الكلام. فهنا وثبة من الكلام الذى لا بأس فى ذاته وبمجرده إلى مطالب الغريزة الجنسية دفعة واحدة بلا تدرج ومعنى الزجر عن الكلام مع الرجل الغريب أنه باب يؤدى مباشرة، وبلا شك، إلى ما تقتضيه المطالب الجنسية ومعناه أيضاً أن الفتاة التى تكلم الشاب الغريب

لا يسعها إلا أن تنتهى إلى هذه النهاية وإلا لما كان هناك موجب للخوف والزجر.

والغريزة الجنسية أقوى فى نفس المرأة بطبيعة الحال منها فى نفس الرجل، فإذا جاءها هذا المدد من التربية السخيفة اضطرمت جداً. واستولت على نفس الفتاة أتم استيلاء ،صارت هى الأول والآخر، والظاهر والباطن، ولست أعرف أسوأ من هذه النتيجة ولا أخبث.

وليست كذلك التربية الغربية ، فإن قوامها كما قدمت الاعتراف بالحقوق والحريات والنظام، وإذا كان لا تفريق عند القوم بين الجنسين، فإن فى وسعهما أن يلتقيا وأن يرضيا غرائزهما إرضاء كافياً بالحديث والنظر والمجالسة، وأن يعتادا الاكتفاء بذلك، وأن يألفا ضبط النفس، وكبح الأهواء والمآرب، وأن يمنعا أن تجمع بهما، وهذه هى مزية الحياة الاجتماعية عند الغرب، أما فى مصر فقد فقدنا الحجاب- ولا أسف عليه - ولم نعتض منه هذه المزايا التى تنطوى عليها الحياة الاجتماعية فى الغرب، والعلة هى سوء التربية وفساد أسلوب التنشئة، وقد صار السفور لهذا السبب باب شر مفتوحاً على مصراعيه، وأحسب أن لا علاج لذلك إلا بإصلاح أسلوب التربية وتعليم الفتاة حقوقها وحرياتها وإقناعها بها، واقتلاع خوفها الموروث من الرجل.

الهوامش

• نشرت فى جريدة البلاغ فى ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٦(ص١٠-١١).

٢- يحرق الأرم : يحك أضراسه من الغيظ ببعضها البعض. (المحرر)

عصفور مواطن مصرى

حينما يخرج من ذاكرة الوطن بسطاء الناس والمهمشون الذين يعيشون بين حدى الرحى. يخرج الوطن عن إبداعاته التى تأتيه دوماً من رحم البسطاء ليصبح وطناً للذين يملكون فقط. تموت التجارب الثرية بين دفاتره . فينشغل الجميع فى ذلك الصدام الذى أنتجه علية القوم. تحت مسميات لا تخدم سوى مصالحهم الذاتية وبين المبدعين المهمشين الذين انتجوا فكرة مقاطعة الاستفتاء الأخير كإبداع جديد من إبداعاتهم التى لم تتوقف يوماً. وجاء التركيز الإعلامى على فكرة المقاطعة كفكرة عبقرية للمواطن المصرى، إلا أن الراصد لتجربة السيد محمد عصفور، منذ أن تولى مبارك الحكم وإلى الآن يرى أن الإعلام المصرى والعالمى قد خسر كثيراً لعدم رصده تلك التجربة الثرية حقاً. محمد عصفور مواطن مصرى لا يعد فى زمرة البسطاء والمهمشين. فحال الرجل لا يرتقى إلى هذا التصنيف بأى حال من الأحوال. يعيش فى قرية يذكرها التاريخ بالكاد، إذا ما ذكرت رحلة العائلة المقدسة إلى مصر. وظيفته الأولى عامل نظافة، أما الثانية فالقيام بجمع البيض الكسر، أى الذى انتج بتزاوج ديك بلدى يمتاز بالفحولة مع عتيقة من نفس الفصيلة، يبيع نتج الجمع فى سوق القرية، وبعد أن تولى الرئيس مبارك حكم مصر بعشر سنوات، قرر السيد محمد عصفور تسوية معاشه. ظن كل أهل القرية أنه يريد الراحة من عمله الشاق. تبع تلك الخطوة خطوات أكثر خطورة ؛ وصفها الجميع بأنها مجنونة تماما. يوم أن جاءه محصل فواتير الكهرباء مطالباً بقية الفاتورة التى اعتبرها عصفور مغالى فى تقديرها . فأقسم بالطلاق أنه لن يدفع ولن يعيش فى كهرباء الحكومة على حد تعبيره. ثم نزع عداد الكهرباء وأقسم بالطلاق مرة أخرى انه اكراماً للسيد رئيس الجمهورية وحكوماته المتعاقبة لن يستخدم مياه الحكومة أيضاً ونزع عداد المياه على الفور. واستبدل ماء الحكومة بماء طلمبات (الغيطان) المترامية على أطراف القرية. لكن اللافت للنظر

حقاً أنه الغى دورة المياه متجنباً مصلحة مياه الشرب والصرف الصحى وأبدلها (بحردل) من الصاج وطشت أرضى كحمام وبيت للراحة ، وبعدما أقسم لموظفى البريد أنه لن يحصل على معاشه بعد الآن. اضطرت زوجته لرفع قضية حجر عليه كى لا تضيع الأسرة التى وافقته الرأى فى مقاطعة الحكومة، وأعلن محمد عصفور منذ أن أتخذ تلك الإجراءات وإلى الآن بأنه مقاطع للحكومة تماما. لا بيع منها ولا شراء ولا زواج ولا انتخابات ولا استفتاءات، موصياً ابناءه فى حالة موته ألا يستخرجوا له شهادة وفاة من مكتب الصحة التابع للحكومة . وكأن محمد عصفور قد أعلن وحده العصيان المدنى بعيداً عن كاميرات التليفزيون وأقلام الكتاب . فطوبى للفقراء.

طلال سيف

رسالة عاتبة

أستاذى الفاضل/ حلمى سالم

تحية طيبة وبعد

طالعت بتدبر كل حرف فى مجلتكم أدب ونقد عدد مايو ٢٠٠٧م وهكذا عادتى مع كل مادة مقروءة لكن الشيء الغريب الذى استوقفنى فى هذا العدد وهى مطالبة الشاعر الكبير/ حلمى سالم ورئيس التحرير بحرية الإبداع فى مقاله (الشعر خصيم القفص) ، وهذا شيء كلنا نسعى إليه، ونتمنى تحقيقه ففى الوقت ذاته افاجأ ببتر قصيدتى (الجنة الجرداء) وتحويلها إلى قصيدة مستأنسة على حد تعبير أخى العزيز الشاعر/ أشرف البولاقى، وقد تم تكميم فم القصيدة وتقليم اظافرها، والسماح لها بأن تعيش بشعرها الأخضر الزاهى، وهذا كلام يناقض ما طالبت به (أدب ونقد) كيف نطالب بالشيء ونفعل نقيضه؟

(بلادى) هل لضيق المساحة المتاحة للشاعرة القديرة/ غادة نبيل اكتفت بهذا القدر من مقالها الذى جعلنا نسرع إلى رفع الف السؤال : اللهم اكشف الضر عنا، ونليها: ،لا إله إلا انت سبحانك إنى كنت من الظالمين،. فأنا على يقين أن تستكمل فنجان قهوتها، أو بالأصح والأرجح ما ان رشفت أول رشفة - صاحبة المقال، ووضعت سن القلم على ورقها



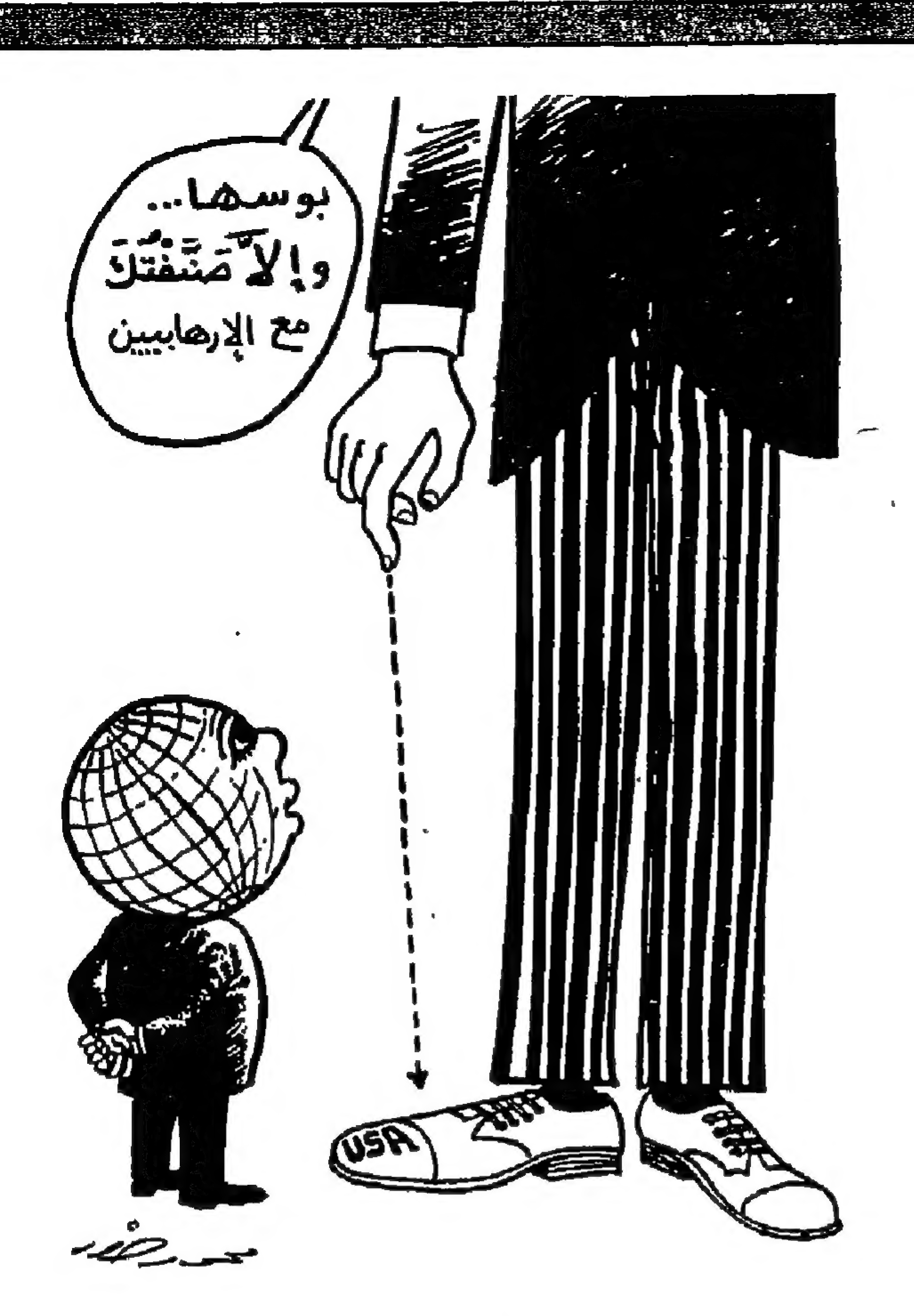
الأبيض إلا وفوجئت بمنبه المساحة المتاحة يطلق صفير الإنذار: وهنا لو تسمح لى صاحبة المقال بسرد مشهد واحد معى المكان نقطة مرور قنا، الزمان ٢٠٠٣/٦/١١ الساعة الخامسة والنصف استوقفنى أمين الشرطة والسبب اعتراضى على طريقة تفتيشه لحقيبتى . انزل فامتثلت لأوامره ومما زاد الطين بلة توبيخ ضابط الشرطة لاعتراضى عليه: (إنت مش عارف قانون الطوارئ، وإنت راجل مثقف) وحين شاهدته بعض الصحف (العربى الناصرى، وديوانى) حذرنى من النشر فى هذه الجريدة، وقد كان لى شرف نشر قصيدتى «صرخة أبى العلاء» ٢٠٠٣/٦/٨، وقالها بالفم المليان: (الأحسن منك محبوس يؤدب (مصطفى بكرى) يا بنى كل عيشك وإن كنت عاوز تكتب وتنشر عندك الصحف القومية)، ومما زاد الطين بلة أيضا ختام هذا الموقف بدعابة سخيفة حين قال: قل لى قصيدة عن هذا الموقف.

فكانت إجابتى: لقد نسيت الحروف.

خالص تحياتى لكم، وتقديرى، وأتمنى أن تتحقق أمنيتكم ولا يكون هناك قفص نهائياً، سواء للعصفور (الشعر) أو لصاحبه.

وشكراً

المخلص/ أحمد مصطفى سعيد
عضو مجلس إدارة نادى أدب قوس



ضوء القمر

محمد أحمد إبراهيم

حبيتى يا نجمة فى السماء
يا قمراً فى السماء
يا كوكب فى الفضاء
يا من تملكين سحر
يا من تنظرين إلى الحياة
يا سيدة لبحور الهوى
يا سماء أشرقت شمسها
يا اميرة نبض القلب بحبها

يا حمامة فى الهواء
يا لؤلؤة فى الماء
يا جنة فى الصحراء
العيون وبسمة الشفاه
من برج بالماس قد زيناه
يا عاشقة لسواد الليل
يا قمراً سهرت على ضوئها
يا عصفورة عشق القلب صوتها

من سام هاميل إلى سميح القاسم

الطريق إلى رامة(١)

سام هاميل

ت: فاطمة ناعوت

كيف الطريق إلى رامة
وإلى أى مدى بوسعى المضى وحيدا؟

هنا الطريق إلى رامة يا صاحبى
ها هنا، حيث غبار عظامنا.

وهنا بيت عربى
بحديقته الصيفية الغافية،
بشجرة زيتونة، بظلالها.

بوسعك أن تحصى ثقوب الرصاصة، يا
صاحبى
بوسعك أن تملأ حفرها الخاوية،
لكنك لن تستطيع أن تحدد رقماً للميت

وهنا بيت يهودى
والعجيب
أنه تماماً يشبهه:
الحديقة ذاتها، الزيتونة ذاتها
الحفر ذاتها فى الحديقة،
ويقع الدم ذاتها فى الرمال.
هنا فى الطريق إلى رامة

آمل أن أجد شقيقى
سميح القاسم، الشاعر،
قبل أن يفوت الوقت
ذلك أننى قد أوغلت عميقاً فى الصحراء
ظمئاً إلى كلماته.

هل استمعتم إلى شقيقى، الشاعر؟
سوف يحطم قلوبكم
ثم يداويها
بالشجن الطافر من أغانيه

هل رأيتم شقيقى الشاعر؟
فأنا منهك من الدخان والغبار
والطريق طويلة
وأنا رحت أطعن فى العمر.

سوف أموت فى الطريق إلى رامة
لكن قلبى
سوف ينام وادعاً
بين ذراعيه.

(زيوريخ/٣ يونيو ٢٠٠٧)

(١) اسم البلدة التى نشأ بها سميح القاسم فى فلسطين، وسام هاميل هو الشاعر الأمريكى المعروف بعدائه لاحتلال أمريكا للعراق، وللممارسات الأمريكية فى العالم كله.



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»